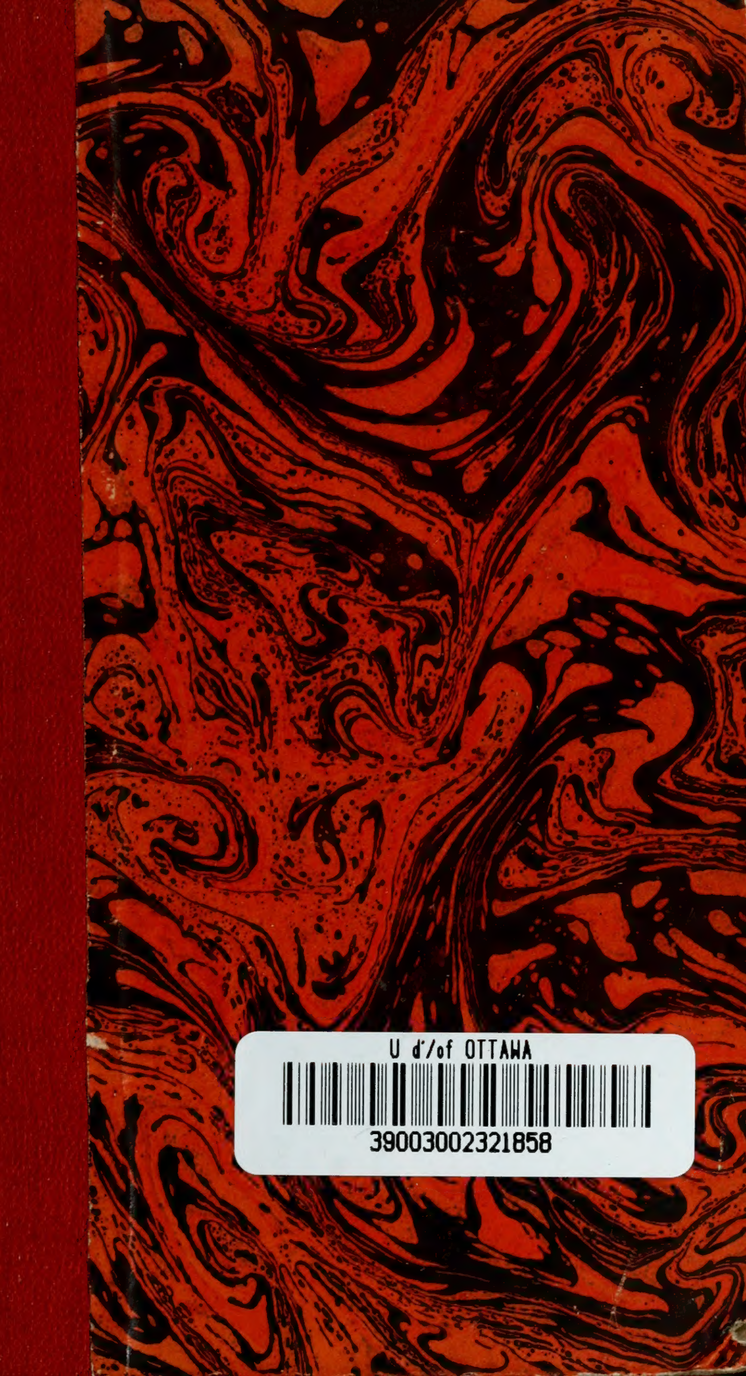


LÉON BLUM

En Lisant

RÉFLEXIONS CRITIQUES



PARIS

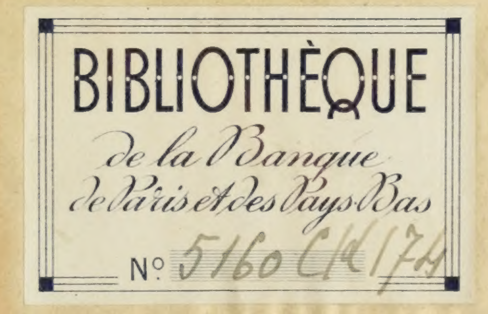
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES

Librairie Paul Ollendorff

50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1906

En Lisant



DU MÊME AUTEUR

Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann. (*Fasquelle*.)

Au Théâtre, Réflexions Critiques. (*Ollendorff*.)

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

Du Mariage.

LÉON BLUM

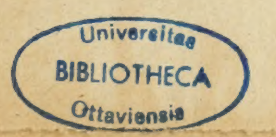
En Lisant

RÉFLEXIONS CRITIQUES



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1906



IL A ÉTÉ TIRÉ A PART

1 exemplaire sur papier Japon
10 exemplaires sur papier de Hollande
numérotés à la presse.

AVANT-PROPOS

Je crois bon de renouveler l'avertissement que je donnais récemment, en publiant des essais d'une nature analogue. Ce n'est pas ici un tableau de la littérature contemporaine, c'est une collection d'articles, et rien de plus. Quelques-uns des plus grands écrivains de ce temps — je citerai par exemple M. Octave Mirbeau ou MM. J.-H. Rosny — n'y figurent que d'une façon accidentelle. Nombre d'écrivains que j'estime ou que j'aime n'y ont aucune place. Beaucoup de questions générales, et parmi les plus importantes, n'y sont pas même touchées. On a beau écrire beaucoup d'articles, on n'en a pas écrit sur tous les

sujets. Et il y a des articles qu'en les relisant on a jugés plus mauvais que les autres.

Quant à ceux que j'ai conservés dans ce recueil, je les publie tels qu'ils ont été écrits, dans un ordre qui reste nécessairement arbitraire, mais sans autre modification que les corrections ou coupures indispensables. J'ai livré dans toute leur spontanéité mes impressions successives. Je n'ai cherché ni à dissimuler, ni à rendre plus apparentes, les opinions de tout ordre, et notamment les opinions politiques ou sociales, qui s'y décèlent. Surtout je n'ai fait nul effort pour pallier deux défauts qui s'étaleront ici presque à chaque page, les deux défauts les plus ordinaires au critique, et qui sont, le premier de se répéter, le second de se contredire.

L. B.

EN LISANT

I

M. MAURICE BARRÈS

Amori et Dolori Sacrum.

Pour définir l'émotion que j'éprouve en ouvrant un livre nouveau de M. Barrès, j'userai d'une image inattendue : il me semble que je viens de passer une frontière. Voilà brusquement d'autres aspects, d'autres visages ; l'atmosphère et le langage ont changé. C'est une première surprise dépaysée à laquelle je ne crois pas qu'aucun lecteur puisse échapper, si préparé soit-il, et je le suis. Ensuite viendront, suivant l'éducation, et surtout suivant l'âge, l'ennui de l'exil ou la joie d'un rapatriement, car il me semblera toujours, quant à moi, qu'en retrouvant M. Barrès, j'ai regagné le pays de ma jeunesse.

Il est véritablement un grand écrivain. Quel art certain de toucher toujours aux points sensibles du cœur! Quelle grâce, quelle magnificence! Il se joue et s'éploie au-dessus des sujets avec une fierté, une liberté inimitable. Ces pages appartiennent, comme il l'a bien senti, à la même veine que *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, et c'est la veine la plus rare et la plus riche de sa sensibilité. « Une société silencieuse et choisie convient à ces deux livres. Celui-ci, toutefois, me paraît plus lourd dans la main et plus savant à l'oreille que mon recueil de 1895. » Oui, plus lourd dans la main et par là moins parfait peut-être, moins complètement heureux, car, dans le recueil de 1895, il y avait des pages impérissables. Mais ce livre a pourtant mérité son titre. Il est digne d'avoir été dédié à l'amour et à la douleur. Il est singulier comme l'amour, et fécond comme la souffrance. Il est nourri d'analyse et d'enthousiasme, d'expérience et d'illusion, d'ardente réflexion et de passion désabusée.

*
* *

On y voit d'abord une ville qui meurt. C'est Venise s'enfonçant lentement dans l'eau molle de sa lagune, Venise fiévreuse et sanglante au soleil, mais parée, avant de mourir, de la beauté spirituelle qui précède la décomposition. C'est Venise entourée des îles qui l'ont devancée dans la décrépitude et qui lui présagent son sort, peuplée des

ombres immortelles qui l'habitent encore, Gœthe, Byron, Wagner, et tant d'autres, parmi lesquels je déplore qu'on ait oublié le triste Rousseau. Sur ce thème magnifique, M. Barrès a écrit cent pages lyriques et désolées, et je n'y vois rien d'égal que les tableaux épars dans le roman de d'Annunzio. Choisissez celle qu'il vous conviendra, celle, par exemple, qui peint le retour à Venise en revenant de Torcello dont la terre trop vieille est déjà pourrie, et pressentez ici tout ce que l'analyse aurait pu suggérer à un Sainte-Beuve.

Après cette ville agonisante, M. Barrès a voulu nous arrêter sur des morts : Stanislas de Guaita, qui fut son ami, et qui, dans leur commune jeunesse, lui révéla le premier la beauté lyrique ; Leconte de Lisle, qu'il admirait et qui l'aima ; puis « l'impératrice de la solitude », Elisabeth d'Autriche, qui vécut triste et mourut assassinée. Et, pour clore ces nécrologies passionnées, il a inséré à la fin de son livre un morceau d'une grande beauté, mais d'un caractère tout différent : *Le 2 Novembre en Lorraine*. On y trouvera l'effort le plus tendu qu'il ait jamais essayé pour relier logiquement l'égotisme d'autrefois au nationalisme d'aujourd'hui. Ce n'est pas l'occasion de discuter son système. Mais comment taire cette étrange contradiction ? M. Barrès, théoricien du nationalisme, professe que nous ne sommes qu'un prolongement de nos pères, de notre sol, que notre raison n'est qu'une « reine enchaînée » sur les traces de nos aïeux. Et M. Barrès, écrivain, semble avoir surgi

dans la littérature par un phénomène de génération spontanée... A aucun âge de notre histoire, Rousseau mis à part, il ne s'est levé d'écrivain plus complètement original. Et son originalité tient, comme celle de Rousseau, à ce qu'on ne lui voit ni devancier, ni maître, à ce qu'on ne distingue dans la tradition nationale aucune route, aucune trace menant à lui.

Ce philosophe nationaliste a paru parmi nous comme un homme nouveau, comme un étranger. A une société très positive, très froidement sceptique, que Renan et Taine avaient dressée soit à la recherche tranquille des faits, soit au maniement un peu détaché des idées, M. Barrès venait apporter une pensée sèche en apparence, mais sèche comme la main d'un fiévreux, une pensée toute chargée de métaphysique et de poésie provocante, toute frémissante d'orgueil et de domination. Il parlait avec une assurance catégorique, à la fois hautaine et gamine, et si dédaigneuse des différences ou des incompréhensions ! Toute une génération, séduite ou conquise, respira cet entêtant mélange d'activité conquérante, de philosophie et de sensualité. Dupée par sa surprise et par l'éternelle joie d'admirer, comme M. Barrès était un maître, elle crut avoir trouvé son maître, son modèle et son conducteur.

Oui, nous nous imaginâmes que les tendances que M. Barrès dégageait en « formules contagieuses » vivaient en nous déjà d'une vie latente, en un « bouillonnement confus ». Illusion bien excu-

sable, mais si confiante, que je sens aujourd'hui quelque tremblement à dénoncer, pour ma part, le pacte tacite ainsi conclu il y a quinze ans. Tel est le prestige du talent que l'histoire pourra bien s'y tromper après nous. On s'imaginera que le *Culte du Moi* fut le livre de toute une jeunesse, quand ce n'est le livre que d'un grand écrivain. Peut-être commettons-nous la même erreur quand nous persistons à nommer le « mal du siècle » ce qui fut le mal d'Adolphe, de René, ou d'Obermann.

***

J'incline à le penser quand je vois qu'avant M. Barrès, Chateaubriand et Benjamin Constant parurent comme des étrangers dans leur temps, puis qu'ils y vécurent solitaires. Sitôt épuisée la joie d'étonner et d'agir, l'isolement se referma tout autour d'eux. Isolement splendide et fécond, qui assura jusqu'au bout la hauteur de leur pensée et préserva de tout mélange leur originalité. Comme eux, M. Barrès est un solitaire. De là cette impression, que je marquais, quand nous lisons de lui un livre nouveau, d'entrer dans une terre nouvelle. De là cette magnifique mélancolie, cette ardeur de jouissance mêlée au goût de la mort qui fait la saveur intime de ses ouvrages.

Je suis bien sûr que l'homme qui aurait entendu battre avec la sienne la pensée d'une génération, qui aurait agi, qui aurait trouvé, comme il l'a dit,

des compagnons dans cette débauche, reconnaîtrait à sa tristesse un autre son. Ces admirables lamentations, je suis bien sûr qu'elles sont le cri de la solitude. Et c'est pourquoi elles m'émeuvent et me pénètrent pendant que je viens de les évoquer. M. Barrès a voulu être un maître de la jeunesse, puis un professeur d'énergie, puis un théoricien politique. Peut-on le plaindre, quand on l'a aimé, de le voir resté malgré lui ce qu'il y a de plus rare et de plus grand : un poète ?

II

M. MAURICE BARRÈS

Les Amitiés Françaises.

J'ai repris dans son ensemble ce livre que j'avais lu déjà par fragments. Mon impression reste la même. C'est ce qu'il y a tout à la fois de plus aimable et de plus haïssable dans l'œuvre entière de M. Maurice Barrès.

Jamais M. Barrès n'a mieux écrit, avec une perfection plus sûre et plus neuve. Il se trouve, je crois, au point exact de maturité de son métier et de son talent. Sans que son style ait rien perdu de ses merveilleuses qualités poétiques, il atteint aujourd'hui une certitude et une simplicité magistrales. L'ampleur décorative est la même. Sa force de suggestion et d'évocation sentimentale reste aussi intense, mais les mêmes effets sont obtenus par des moyens plus directs. On n'est plus gêné, comme il arrivait parfois, par un excès de couleurs,

par l'empâtement, par la surcharge, par une certaine magnificence à l'espagnole qui pouvait inquiéter le lecteur scrupuleux. Si l'on excepte les développements purement abstraits qui restent toujours confus et troubles — car M. Barrès est éloigné de la pensée abstraite, et par son éducation, et par la nature même de son talent — tout ce livre est d'un véritable classique français.

D'autre part, dans les *Amitiés françaises*, on sentira une finesse, une sincérité d'émotion, qui est peut-être nouvelle dans l'œuvre de M. Barrès. Ce petit livre est tout pénétré d'une tendresse familière qu'aucune déception n'atteint, qu'aucune ironie ne restreint, et que l'auteur exprime comme il l'a éprouvée, c'est-à-dire avec une intime et douce simplicité. C'est le livre d'un père qui s'avance dans la vie en tenant son petit garçon par la main, qui comprend la gravité de son devoir, mais qu'émeut aussi la douceur charmante de son geste. Et ce petit garçon aux yeux bleus, délicat et candide, pose sur les spectacles où l'a conduit l'amitié paternelle un regard si droit et si fin qu'il faut bien se sentir charmé de sa compagnie.

* * *

Chez cet enfant souple et loyal, M. Barrès veut cultiver « les amitiés françaises », et il convient de préciser ce qu'il entend exactement par ce terme. L'amitié, c'est l'affinité cultivée. Le mot d'affinité désigne « ces sentiments instinctifs de sym-

pathie par quoi des êtres, dans le temps aussi bien que dans l'espace, se reconnaissent, tendent à s'associer et à se combiner..., le fait d'être de même race, de même famille ». Mais « si ce fait brut, l'affinité, est humanisé et cultivé systématiquement, si la notion que nous en prenons est mêlée de tendresse et de respect », le mot d'amitié le définira plus justement. Par exemple, « entre un jeune Lorrain conscient et sa vallée de la Moselle, il y a autre chose qu'une affinité, il y a une amitié ». On cultivera donc chez le petit Philippe les amitiés qui doivent l'unir à son pays et à sa race historique, c'est-à-dire les amitiés lorraines et françaises, qui, d'ailleurs, dans l'histoire, ne sont pas toujours tombées d'accord.

Dans cette éducation, M. Barrès se défend de laisser aucune part à la raison, à la persuasion dialectique. Il ne veut user que de commotions nerveuses, d'excitations sensibles. On pourrait objecter, en passant, que ce n'est pas là une conception spécialement française, et que Montaigne, les Cartésiens, Port-Royal, Rousseau, ont conçu la pédagogie d'un point de vue tout opposé. Mais M. Barrès est, du moins, fort cohérent avec soi-même, car son but n'est pas d'introduire rien de nouveau dans l'esprit du petit garçon qu'il élève, mais seulement d'éveiller en lui l'âme lorraine, l'âme française qu'a formée la longue série de ses aïeux. Le service qu'il rend au petit Philippe, c'est de « lui donner les mots pour les vérités qu'il a dans le sang, les mots pour dégager cette conception de

l'univers à la lorraine qu'il porte dans les brouillards de sa conscience ». Ces brouillards sont tellement épais qu'il me paraîtra toujours incertain, en pareil cas, si l'on dégage ou si l'on crée. Mais M. Barrès est convaincu, d'une part, qu'on ne donne à un homme que ce qu'il possède déjà ; d'autre part, qu'il ne possède que ce que lui ont légué ses ancêtres. C'est cette âme atavique et innée que doivent éveiller « l'amour et la douleur, les plus beaux livres et les plus beaux paysages, toutes les magnifiques secousses de la vie ».

Les éléments essentiels de cette âme atavique, M. Barrès les décompose tout à la fin de son livre en quelques mots, et un peu négligemment à mon gré. Les amitiés françaises auront accompli sur le petit Philippe leur travail de formation quand seront parfaites dans sa jeune âme l'idée de l'amour, de façon que « son désir se nuance de fierté, de beauté, comme on voit chez Racine », l'idée de l'honneur, de façon qu'il « place, instruit par Corneille, la gloire en dehors du succès », l'idée de la Nature, de façon qu'il sache goûter « nos paysages formés par l'histoire ». Tel est le but, et, sans me perdre à discuter si la réunion de ces trois idées forme un tout particulièrement français, car une telle affirmation, par sa nature même, échappe à toute discussion, il faut bien m'étonner un peu des moyens que M. Barrès imagine pour arriver à sa fin. Et en effet, il commence par mener le jeune Philippe en Suisse et en Italie. Les lecteurs ne s'en plaindront pas, car, pour passer de Suisse

en Italie, le jeune Philippe et ses parents traversent le Simplon, dans la neige, et cette traversée est peut-être le plus parfait morceau du livre. Mais M. Charles Maurras relèvera sévèrement cette inconséquence. Il s'étonnera que M. Barrès parle de l'Italie comme de « l'éternelle éducatrice, et qui continue d'adoucir les jeunes barbares ». Il s'étonnera de même, quelques pages plus loin, que, pour préparer le jeune Philippe à comprendre la vie féodale de la Lorraine, on exalte son imagination par une lecture préalable de l'Arioste. Je crois fâcheux de donner ces habitudes à un jeune garçon qu'on n'a pas « acheté pour qu'il soit internationaliste ». Mais ce sont là des détails, et sur lesquels il faut passer.

*
* *

L'essentiel, c'est que, pour éveiller en Philippe l'âme française, cette âme faite d'amour, d'honneur et du sentiment de la nature, M. Barrès emploie presque exclusivement deux modes d'excitation : l'idée du choix mystique, de la mission divine, représentée par Jeanne de Domrémy et par Bernadette de Lourdes, puis, et surtout, l'idée de la revanche. Le petit Philippe « connaît très sûrement que sa raison de vivre, c'est la revanche », et à cette sûre connaissance l'idée de justice reste d'ailleurs totalement étrangère. Car « c'est quelque chose de dégradant et qui convient proprement aux esclaves, de répéter avec obstination qu'il faut qu'une

chose soit parce que cette chose serait juste »... On peut relire ; on ne s'est pas trompé, et ma citation est exacte. Quand le petit Philippe est dressé à la guerre de revanche, ou plutôt quand son père précise en lui, par des spectacles appropriés, la volonté atavique et héréditaire de reprendre la Lorraine et l'Alsace, ce n'est donc pas parce que cette guerre serait juste, ce n'est pas parce que le droit fut jadis violé par la victoire. Le droit est une notion toute rationnelle, et cela n'entre pas, comme on a vu, dans l'éducation du jeune Philippe. On ne lui a pas enseigné le droit des peuples, ou le droit des individus, qui ne s'en distingue pas. Et la justice est une idée d'esclaves que l'honneur des maîtres doit ignorer. Pendant que nous pourrirons dans notre ergastule, — où nous tâcherons de nous consoler en reconnaissant, parmi nos compagnons de chaîne, ce que l'humanité a produit de plus noble dans toutes les races et dans tous les temps, — le jeune Philippe ira donc, tout simplement, entendre les musiques militaires, humer l'odeur des champs de bataille, s'habituer à ce que l'idée de revanche peut avoir de plus matériel, de plus violent et de plus brutal. On lui contera, sur la foi d'un habitant de Wœrth, qu'au soir de la bataille un officier allemand cracha au visage d'un Français défait et prisonnier et que la marque en est encore, à lui Philippe, sur sa joue...

La haine, le mépris, la volonté de redevenir les plus forts par la violence physique, la certitude que la victoire définitive est due à la supériorité, à

la primauté de notre race, voilà donc dans quels excès tombe finalement M. Barrès ! Et pourquoi faut-il que le souci de rester apparemment d'accord avec lui-même l'ait induit à troubler jusqu'à la délicatesse exquise de ce livre, qu'il était si facile de préserver ? Nous découvrons ici la forme extrême de la doctrine que M. Barrès avait exposée pour la première fois dans ses *Déracinés*, et il est visible qu'elle tombe dans des contradictions plus vives, plus choquantes, qu'à aucun point de son développement. Ce débat a déjà rempli des volumes ; pour ma part je n'y ajouterai plus rien. Je sens trop bien, et plus clairement que jamais, que M. Barrès n'a conçu cette philosophie politique que par une sorte d'instinct de conservation individuelle, et qu'elle est plutôt un remède pour sa sensibilité qu'une conviction de son intelligence. Trop longtemps nous l'avons vu promener à travers le monde une inquiétude exaltée, un appel pathétique vers le bonheur, vers le repos du cœur et la plénitude de la vie. On se rappelle sa déclamation désolée sur le quai silencieux de Venise. Les *Amitiés françaises* s'achèvent par une sorte d'examen de conscience où l'on trouvera une cantilène, une mélopée du même accent : « Musiques enchanteresses ! Jaillissantes évocations ! Parfois on voudrait mourir pour ne plus entendre ces promesses de bonheur !... La vie n'a pas de sens. Je crois même que chaque jour elle devient plus absurde... De quelque point qu'on les considère, l'univers et notre existence sont des tumultes insen-

sés »... L'amertume de ces négations désolées, cet appétit infatigable, et constamment déçu, de paix et de jouissance, de plus simples l'ont apaisé par la religion commune. C'est bien par une religion, mais qui lui fût propre, que M. Barrès a voulu calmer l'angoisse infatigable de ses désirs.

Sur la colline de Vaudement, qui domine le pays lorrain, il s'est bâti comme une cellule d'ermite. Il s'est reposé dans la solitude ; il s'est consolé par une foi, ou plutôt par la pratique régulière d'une liturgie. Le « régionalisme », le « culte des morts » ne sont que les exercices spirituels qui ont rendu la paix à cette imagination magnifique et déchirée. Mais un tel drame est celui d'une seule conscience, non pas d'une génération, encore moins d'une nation ou d'une race. Pour aboutir à la religion finale de M. Barrès, il faudrait d'abord avoir embrassé le monde avec la même ardeur méfiante et calculatrice, il faudrait avoir trouvé dans l'action les mêmes déceptions dégoûtées ; et son nihilisme lyrique n'est qu'à lui seul. Il faudrait avoir considéré l'existence comme un « tumulte insensé », avant d'éprouver le besoin de lui apporter, du dehors, une explication toute faite. Si notre vie avait, par elle-même, un sens, et notre activité une durée, il serait inutile de la faire dériver de nos pères et de la prolonger dans nos enfants. Toute la doctrine positive de M. Barrès n'est donc que le contrepoids d'une négation pessimiste et lyrique qui lui est propre. C'est pourquoi, et bien que cette constatation n'agrée point aux jeunes

royalistes qui trouvent commode de prêter leurs idées à M. Barrès pour les lui emprunter ensuite, je continuerai à parler de son « splendide isolement ». Je ne m'en plains pas d'ailleurs : l'isolement nourrit la mélancolie poétique de ce grand écrivain, un des plus fiers et des plus puissants qu'ait produits notre littérature, et qui, par une dernière contradiction, compte encore aujourd'hui parmi les ennemis de son apparente doctrine les plus sûrs admirateurs de son talent.

III

M. MAURICE BARRÈS

Au Service de l'Allemagne.

Ce livre est une dissertation sentimentale sur un problème de politique.

La question est de savoir quelle conduite doivent choisir, contre la domination allemande, les Alsaciens-Lorrains annexés. Le problème s'est posé, pour les pères, avec une gravité dramatique, au moment de l'annexion même. Il se renouvelle chaque jour pour les fils. Quand l'âge leur est venu d'être soldat, doivent-ils déserter le sol natal, ou paraîtront-ils désavouer, par un acte décisif, leur nationalité historique? Quel est pour eux, au point de vue français, le plus utile sacrifice? Vaut-il mieux qu'il y ait un Alsacien de plus en France ou un Français de plus en Allemagne?

Il y a là un cas de conscience collectif, devant lequel il faut s'incliner avec une sorte de respect

religieux, que je louerai tout de suite M. Barrès d'avoir senti et fait sentir. Le cas a déjà donné texte à plus d'un livre, notamment à un roman bien connu de M. Bazin. Mais dans ces grands conflits cornéliens, où les instincts les plus forts et les passions les plus nobles se contredisent, la matière dramatique est inépuisable. M. Barrès, pour sa part, en a volontairement rejeté tous les éléments passionnels, personnels. Il s'en tient à un point de vue unique, qui est celui de l'intérêt français, de la persistance du patriotisme français sur la terre conquise. Son héros, l'Alsacien Ehrmann, ne lutte ni contre sa famille, ni contre des intérêts hostiles, ni contre un amour partagé. Se proclamant Français, il s'interroge seulement sur son devoir exact envers la France, et, de même que son père, aux jours tragiques, s'est résolu à demeurer sur la terre conquise, lui se résout à devenir soldat allemand.

Ehrmann heurtera par là beaucoup de préjugés vis-à-vis desquels M. Barrès a grande raison de se montrer sévère. Un jeune sot parisien, tout pétri de ce patriotisme bavard et bravache dont les plus beaux exemplaires se sont trouvés dans un parti que M. Barrès connaît bien, traitera son héros de renégat et de poltron. Mais l'injure n'ébranle pas les graves résolutions de ce garçon studieux et stoïque. Le jour venu, il entre à la caserne: le voici artilleur au service de l'Allemagne, de l'Empereur. Ses raisons d'agir, ses souffrances, son triomphe sur lui-même et sur un milieu hostile, c'est tout le

sujet du livre. Ce sobre récit est à peine égayé, éclairci par quelques digressions : souvenirs, anecdotes ou descriptions. Il est conçu et exécuté dans un goût sec et précis, écrit d'un style qui n'a jamais été plus exact, plus lucide, mieux épuré. On y trouvera beaucoup d'agréments, mais nul ornement parasitaire. Tout l'art du livre est dans son exactitude ; toute sa grâce dans les paysages larges et lumineux, où, par instants, l'action se repose, et qui, tout peuplés de réminiscences et d'histoire, s'animent et s'ennoblissent comme un tableau de Poussin.

*
* *

Voilà donc jusqu'ici notre émotion d'accord avec celle de M. Barrès. Où la résistance commence, c'est quand nous nous mettons à réfléchir sur les mobiles de son héros. Parmi les sentiments qui le déterminent, certains surprennent dès l'abord. Il nous expose que son père est notable et riche, que sa maison est puissante dans le canton, qu'il lui répugne de rompre, en désertant, une situation acquise et une famille prospère. Rien de plus légitime, mais de tels sentiments n'ont pas de valeur générale. Il n'y a pas de patriotisme spécial aux propriétaires ou aux familles nombreuses, et M. Barrès va contre sa thèse en nous laissant supposer que, si l'usine d'Ehrmann le père eût été moins florissante, Ehrmann le fils eût peut-être agi d'autre façon. Mais c'est un détail, sans grande importance. Passons.

Le fond de la nature d'Ehrmann, c'est qu'il se

considère, en face de l'envahisseur, comme un tenant et un défenseur de l'influence française. En attendant l'heure de la délivrance, il est de ceux qui tiennent garnison, au nom de la France, sur la terre alsacienne, et qui y conservent intact son souvenir et son esprit. La vie d'étudiant, entre des camarades allemands, n'a fait qu'aviver en lui sa conscience de Français, et, dans le régiment d'artillerie où il sert, il n'en veut rien cacher ou rien abdiquer. Son orgueil, sa victoire, ce sera, sans jamais céder sur ces sentiments, d'imposer aux autres soldats, aux officiers, le respect et la considération pour « le Français », de faire sentir qu'il est un autre, de prouver qu'il est le meilleur. Il y réussit, et cela est noble.

Mais ici je veux faire une objection au romancier. Ehrmann, dans son régiment d'artillerie, ce n'est pas un Français entre des Allemands, c'est un jeune homme de culture plus raffinée entre des camarades plus brutaux. Dans sa solitude, dans les froissements de sa sensibilité, dans sa tristesse, je ne vois rien qui soit spécifique et particulier à son cas, je ne vois rien que M. Barrès, ou tout autre, n'eût pu souffrir, pendant son année de service, dans un régiment de hussards. Je perçois bien ce qu'il y a de spécialement dramatique dans ses sentiments; je ne distingue pas ce qu'on lui impose de spécialement pénible dans le détail de sa vie. Et même, son lieutenant montre aux difficultés de sa situation plus de sollicitude qu'il ne serait raisonnable d'en attendre de beaucoup d'officiers français.

Je sais bien ce que répondra le romancier. Les compagnons d'Ehrmann ne sont pas seulement d'une éducation différente, ils appartiennent à une autre nation, et, dans cette nation, tout doit choquer et révolter un homme qui, de conscience et de cœur, se sent Français. Un soldat allemand est grossier par nature, tout comme un étudiant allemand, un policier, un professeur allemand. Et voilà le sentiment qui, en réalité, anime toute l'œuvre : non seulement la fierté nationale, le souvenir de la défaite, l'espoir de la revanche, mais le dédain du vainqueur, la certitude intime qu'il est de pâte grossière, d'essence vulgaire, et qu'à vivre dans sa compagnie et sous sa force, c'est une sorte de dégradation dans la hiérarchie humaine que l'on encourt.

Encore une fois, cette conviction n'est pas justifiée par des faits, du moins par des faits probants. Les grossièretés d'étudiants que rapporte M. Barrès sont de celles qu'on a vues partout. Les insolences d'officiers traînant leur sabre sur le pavé de Strasbourg ne sont pas un phénomène national. J'ai vu de pareils visages, il y a sept ans, aux officiers italiens dans Milan prise d'assaut. Mais, quoi qu'il en soit, c'est bien là l'idée conductrice et la morale du livre, et, quant à moi, j'ai trop de gêne à suivre l'auteur sur ce terrain. Quand je le vois poser en fait qu'entre le Français et le « Germain » il y a une différence foncière de qualité, de nature, d'essence, quand je l'entends parler du « Germain » à peu près comme un

explorateur, revenant d'Asie centrale, pourrait parler des civilisations ou plutôt des barbaries étrangères qu'il traversa, je ne me sens aucun goût à lui opposer des noms, des exemples ou des raisons. Objecter, faire l'effort de réfuter, ce serait admettre la légitimité, la possibilité d'une discussion à laquelle on ne peut qu'opposer une sorte de question préalable.

*
* *

Comment M. Barrès, qui a tant de goût, n'a-t-il pas prévu à quel point des partis-pris si choquants affaiblissaient sa thèse, et son livre? Mais dès qu'il touche à ce sujet, on le sent comme aveuglé ; il semble qu'il ne se connaisse plus. Je me souviens d'avoir lu, dans une enquête sur l'influence allemande en France [1], les dépositions de deux disciples de M. Barrès, nommés Corpechot et Quinton. Ces messieurs avaient découvert que le cerveau des Allemands n'est pas constitué, physiologiquement, de la même façon que le nôtre. Encore leur concédaient-ils un cerveau, tandis que M. Barrès, quand son petit garçon l'interroge si les hommes et les chiens ont une âme, s'en dit moins sûr pour les gens d'Allemagne que pour les chiens de chez nous.

Oh! je sais bien qu'ici encore, l'expression volontairement grossie de la pensée est une habile précaution. Le propos est tel que M. Barrès pourra toujours répliquer : Comment, vous avez été assez

1. Voir page 27.

nigaud pour vous duper à de si fortes ironies? — Mais oui, nous sommes assez nigauds pour prendre au sérieux ces plaisanteries équivoques. Et vous-même, Barrès, ne nierez pas que sous l'outrance calculée des mots le fond de votre pensée s'y révèle. Nous relevons vos formules comme si elles étaient sérieuses,mais souffrez que nous ne les discutions pas.

Voici ce qu'il est plus important de marquer. En montrant un Alsacien irréductible à la culture et à la domination germaines, M. Barrès dénie implicitement toute valeur à l'élément ethnique dans la formation des nationalités modernes. Et, du coup, c'est un beau pan de la théorie nationaliste qui s'écroule. Car enfin, cet Alsacien si obstinément Français, il est de la même race, du même sang que les Saxons ou les Bavarois qu'il coudoyait à la caserne. Là-dessus, point de doute, le peuplement de l'Alsace est germain. C'est le premier flot de l'invasion alamane qui recouvrit la rive gauche du Rhin, et c'est peut-être dans cette Alsace, mieux protégée contre les invasions ultérieures, que le tuf germain apparaît le plus proche et le plus pur. Si Ehrmann se connaît pour un Français, si l'Allemand lui apparaît comme un étranger, comme un ennemi, que vaut donc la parenté ou la contrariété des origines? Et, poussant plus loin, que trouverions-nous si nous recherchions chez Ehrmann les éléments de sa conscience française? D'où lui est né, à lui, comme à l'Alsace entière, son patriotisme français? Sur ce point, non plus, pas de doute. Il

s'est formé pendant le dix-huitième siècle. Il a été conclu, scellé par la Révolution.

C'est au sens révolutionnaire du mot que l'Alsace fut patriote. Et que signifiait ce patriotisme-là, sinon le renversement des formes traditionnelles auxquelles certains amis de M. Barrès portent tant de nostalgique regret ? Il se séparait tout à l'heure de M. Drumont; le voici en conflit avec M. Maurras. Je suis fâché pour Ehrmann de le voir si loin du nationalisme intégral; mais, si nous l'interrogions, il pourrait nous dire par quoi s'attachèrent à la France les paysans et les bourgeois dont il descend. Ces rudes hommes avaient un sentiment puissant de l'égalité et de la justice. La Révolution les souleva d'un seul élan; c'est chez eux que la Révolution soutint sa guerre, c'est par les déchirements de la lutte, par la victoire finale, qu'ils s'agglomérèrent pour toujours à la France libérée. Ils furent Français, comme tendait à devenir Français, en 1792, tout ce qui en Europe se passionnait pour la liberté humaine. Mais eux l'étaient et le sont restés.

Si l'Alsacien Ehrmann a gardé un cœur français, c'est donc qu'une nation n'est pas une formation ethnique homogène, mais un composé abstrait d'idées, de notions politiques, de conceptions morales. Voilà le véritable esprit national, qui peut prévaloir même, comme le démontre l'exemple d'Ehrmann, contre les affinités de sang et de race. Nous n'avons jamais dit autre chose, et je me réjouis de voir M. Barrès rallié à ce système. Ehrmann,

germain par le sang, reste lié à la culture française. Et, dans l'héritage épars et diffus de la pensée française, qui a pris bien des formes en tant de siècles, ce qu'il a retenu, c'est l'esprit révolutionnaire, c'est-à-dire la revendication de la liberté personnelle, l'affirmation que toutes les forces de liberté, à travers le monde, sont solidaires contre toutes les forces d'oppression et de tyrannie.

* * *

La fidélité nationale d'Ehrmann à la France se rattacherait ainsi à une sorte d'internationalisme théorique. Et qu'on ne croie pas qu'en poussant ainsi mon analyse j'abuse, par un jeu logique, de la pensée de M. Barrès. En examinant son livre de près, on se convaincra que son mépris dégoûté du Germain exprime non pas l'incompatibilité persistante de deux nations, mais l'opposition de deux systèmes généraux de sensibilité et de pensée. Un rapprochement éclairera ma pensée. Il parle des Allemands à peu près dans le même esprit que l'Allemand Nietzsche. La culture germaine rebute en lui, non pas l'instinct français, mais le goût latin, le goût occidental, le goût méridional. On sent en lui le raffiné du Midi, le dilettante cosmopolite, choqué par l'homme du Nord, par le barbare blanc. Il représente un autre état de civilisation, ou plus exactement d'autres combinaisons sentimentales. Mais il est clair que ces combinaisons-là ne s'enferment pas dans des frontières.

M. Barrès, autrefois, connaissait des Barbares en France, et, quand il se dit repoussé par la barbarie germaine, nous sentons bien qu'un Toscan, un Catalan, ou même un Allemand discipliné au même système de culture, pourrait parler comme ce Lorrain.

Et Nietzsche, en effet, parle à peu près le même langage. Seulement Nietzsche était plus rigoureux avec sa propre pensée. Il avait expurgé sa critique et sa théorie de tout résidu nationaliste. Ce n'est pas lui qui aurait lié l'artiste ou l'homme d'action à sa terre et à ses morts. Bien loin de là, le plus haut éloge qu'il puisse décerner à un artiste, c'est d'avoir été « un phénomène européen ». Voilà jusqu'où M. Barrès devrait aller. Il se pose, tout comme son héros, en représentant d'une des tendances générales, internationales, de la culture européenne, et il a raison. Mais il est fâcheux que cette attitude ne lui soit bonne qu'à vitupérer le Germain. Elle pourrait servir à d'autres usages.

Je ne m'arrête qu'à regret dans cette discussion, dont je n'ai fait qu'indiquer les états sommaires. Un des plus grands dons de M. Barrès, c'est que sa pensée, qu'on l'aime ou qu'on la déteste, est toujours fécondante, excitatrice. On veut bondir au commentaire ou à la réplique, et la controverse pourrait se prolonger sans fin. Et, d'autre part, la pensée de M. Barrès est de celles que le critique doit préciser et discuter aussitôt pour sauvegarder sa responsabilité propre. Car il ne s'agit point ici d'œuvres éphémères qui tomberont ou passeront

sitôt écrites, mais d'œuvres durables, et qui porteront un jour témoignage de nos manières de raisonner et de sentir. Il s'agit d'un écrivain que, dès aujourd'hui, on ne saurait retrancher de notre histoire littéraire. Ce n'est pas à nous de fixer sa place : c'est à nous, dès aujourd'hui, de marquer les contradictions ou les limites de son action.

IV

ENQUÊTE SUR L'INFLUENCE ALLEMANDE

M. Jacques Morland a publié dans le *Mercure de France*, puis réuni en volume une *Enquête sur l'Influence allemande*. On sait comment se pratique une enquête. L'impresario choisit un sujet, établit un questionnaire, l'envoie à un certain nombre de personnalités plus ou moins notoires, et attend patiemment leurs réponses, qui ne tardent pas à affluer. Ces enquêtes sont quelquefois instructives et presque toujours amusantes, parce que les personnages consultés sont quelquefois très intelligents et souvent un peu ridicules.

M. Jacques Morland a donc posé à un nombre considérable d'écrivains, de savants, d'artistes et de philosophes — français ou étrangers — les deux questions suivantes :

« Que pensez-vous de l'influence allemande au point de vue général intellectuel ? »

« Cette influence existe-t-elle encore et se justifie-t-elle par ses résultats ? »

Cent vingt écrivains, savants, artistes ou philosophes ont répondu à M. Jacques Morland, et l'on retrouve aussitôt parmi eux des variétés bien connues et toujours plaisantes. Nous avons, par exemple, le grand homme qui cherche vainement à répondre avec esprit, comme M. le vicomte Eugène-Melchior de Vogüé, lequel s'exprime ainsi : « La courtoisie nous fait une loi de ne jamais contredire les gens, Allemands ou Français, sur la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes. Souffrez que je m'en tienne à cette loi. » Nous avons le grand homme qui s'esquive avec légèreté, comme M. Jules Lemaître : « Très sincèrement, et après y avoir réfléchi, je ne sais que vous répondre. Il y a trente ans, quand j'entrais à l'Ecole normale, la critique allemande nous en imposait beaucoup. Aujourd'hui, je ne sais... L'influence de la littérature allemande est nulle, et pour cause. J'ignore quelle est l'influence de la philosophie allemande. Reste la musique ?... » Nous avons enfin le grand homme qui se fâche, comme M. Ferdinand Brunetière : « Quelle rage a-t-on, monsieur, de procéder à ces *Enquêtes*, qui n'apprennent rien à personne ! Et comment des « écrivains » ne voient-ils pas l'idée singulière qu'elles encouragent le public à se former de l'écrivain ? Vous me demandez ce que je pense de l'influence allemande « au point de vue intellectuel » ? Je vous le dirai très volontiers, monsieur, si, toute affaire cessante, vous me

procurez quelques années de loisir et de tranquille méditation que j'emploierai tout entières à étudier la question... Je ne suis pas de ces machines comme on en voit dans les gares et d'où l'on tire à volonté, en y mettant deux sous... etc., etc. »

Et il est vrai que ces enquêtes, ou soi-disant enquêtes, ont bien souvent quelque chose de négligent ou de trop rapide, que faire une enquête, d'ailleurs, cela veut dire s'enquérir, c'est-à-dire chercher, réunir et confronter des faits, tâcher d'en dégager ou des lois ou des hypothèses générales, et que l'enquêteur, le plus souvent, et la plupart des enquêtés ne font ou n'essaient même rien de tel. Cependant, quand le sujet de l'enquête, comme c'est ici le cas, est bien limité, qu'il touche une question très actuelle, ou un point très vif de la sensibilité nationale, ce procédé peut devenir précieux en ce qu'il permet de discerner de grands mouvements ou de grands changements d'opinion.

*
* *

On se rend compte que, dans la question générale posée par M. Morland, plusieurs points pouvaient être aussitôt mis hors du débat. Il est évident, par exemple, que la littérature allemande contemporaine, romanesque ou dramatique, n'exerce aucune sorte d'influence ni en France, ni ailleurs. Il semble bien que l'Allemagne ne possède actuellement qu'un seul écrivain d'imagination, qui est Hauptmann, et il n'est

pas si grand que son action doive se propager sur le monde. La production de l'Allemagne lui suffit à peine, tandis que la France, au contraire, surproduit et exporte. De même, pour les arts plastiques, on ne trouve en Allemagne ni l'attraction séductrice d'un grand génie, ni l'influence éducatrice d'une école. Sur ces deux points, aucune divergence de vues n'était possible, et tout le monde en effet s'est trouvé d'accord. En sens inverse, il est certain que, durant tout le cours du XIXe siècle, c'est d'Allemagne que sont partis les grands mouvements de la pensée philosophique. La critique de Kant, bon gré mal gré, reste à la base de tout système philosophique moderne, et si deux hommes, depuis quarante ans, ont renouvelé nos façons de sentir et de juger, c'est évidemment Arthur Schopenhauer et Frédéric Nietzsche.

Pourquoi faut-il que certains des personnages consultés par M. Morland, piqués d'on ne sait quel amour-propre patriotique, aient voulu diminuer la portée de vérités si certaines ? Ils se tirent d'affaire en insinuant que Schopenhauer et Nietzsche, bien qu'Allemands, étaient eux-mêmes nourris de pensée française, et que, par surcroît, ils détestaient et méprisaient leurs compatriotes. Il est dans la nature des hommes de génie, quand ce génie tarde à être admiré, de prendre à partie leurs contemporains et plus spécialement leurs compatriotes. Schopenhauer n'a pas dit plus de mal des Allemands que Byron n'en a dit des Anglais, et Voltaire lui-même des Français. Et tout

de même il ne faudrait pas nous faire croire que Nietzsche n'a rien eu d'Allemand. Il y a beaucoup de choses dans Nietzsche, et même beaucoup de contradictions ; mais il est difficile de concevoir ce qu'il eût été sans Gœthe, sans Wagner, et surtout sans l'érudition allemande. Et, puisque je viens de nommer Wagner, il faut m'étonner aussi du ton de certaines réponses en ce qui touche son action sur la musique française. Sans doute, MM. d'Indy et de Bréville, M. Alfred Bruneau, ont parlé de l'influence wagnérienne avec une intelligence loyale et désintéressée. Mais ne lit-on pas, par exemple, sous la signature de M. Jules Combarieu, que « l'influence allemande, au point de vue musical, est à peu près nulle aujourd'hui », et M. Claude Debussy, sous une forme autrement élégante et sinueuse, paraît partager cette opinion. Subir une influence n'est pas imiter, et personne ne prétend nier l'originalité entière, intense, de certains musiciens français. Mais, pour user d'une comparaison, les grands poètes français qui ont suivi Victor Hugo ne l'ont nullement imité, et le talent de Leconte de Lisle, de Banville, de Baudelaire, fut parfaitement original. Cependant, ils écrivaient dans une langue poétique que Victor Hugo avait tout entière refaite et recréée. Des génies aussi extraordinaires que Victor Hugo ou Richard Wagner renouvellent l'atmosphère même où vivait leur art, et il suffit de respirer pour subir leur influence.

Je signale le même parti-pris en ce qui touche

la sociologie et l'économie politique. Seul M. Charles Gide reconnaît ce qui est l'évidence, savoir que « l'histoire des doctrines économiques a passé par trois phases : la première, à la fin du dix-huitième siècle, a été française ; la seconde a été anglaise ; la troisième, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, a été allemande, et elle n'est pas encore clôturée ». Mais M. Eugène Rostand, par exemple, n'a pas l'air de se douter que tous les économistes d'aujourd'hui, socialistes ou antisocialistes, gravitent autour de Karl Marx — hors quelques membres de l'Académie des sciences morales. On pouvait prévoir, il est vrai, cette ignorance volontaire. Il était également inévitable que, chemin faisant, quelques-uns des correspondants de M. Morland émissent certaines niaiseries attendues. « Gaulois aux yeux bleus, fermons nos âmes à la spéculation allemande... Schopenhauer n'a pas arrêté la fabrication des canons Krupp... »

Il eût été plus important d'élucider deux questions intéressantes qui ont échappé à la plupart des enquêtés. L'une était tout historique. Il s'agissait de déterminer quelle fut vraiment la part de l'influence allemande dans la formation du romantisme français, c'est-à-dire en somme dans le mouvement littéraire qui a dominé et dirigé le dernier siècle. L'autre était tout actuelle. Il s'agissait de rechercher si, par hasard, le dépérissement de l'art allemand n'avait pas quelque rapport avec la situation politique présente de l'Allemagne, c'est-à-dire l'aristocratie et le militarisme... On trou-

vera peu d'éclaircissements à cet égard dans le recueil de M. Morland.

*
* *

Des arts et de la philosophie, M. Morland nous fait passer à la science, et ici j'avoue que le sens de son questionnaire devient difficile à pénétrer. Qu'est-ce que l'influence en matière scientifique? On peut imiter une œuvre d'art ou subir son action, on peut répéter ou démarquer une doctrine philosophique. Mais un savant n'en imite pas un autre, il le continue, voilà tout. Tout ce qu'on pouvait rechercher, c'était si le travail scientifique est mieux organisé en Allemagne qu'ailleurs, si les méthodes d'enseignement pratiquées en Allemagne restent supérieures aux nôtres, et dans quelle mesure nous avons imité, ou cessé d'imiter, ces méthodes et cette organisation.

C'est bien en ce sens qu'ont répondu la plupart des correspondants de M. Morland. De leurs avis se dégage une notion assez précise, mais d'ailleurs banale. Après 1870, nous avons apporté, dans l'imitation des méthodes allemandes, une docilité un peu prompte et engouée. Depuis lors, nous avons supprimé l'excès, et les choses sont ramenées à leur juste mesure. Nous ne craignons plus de faire autrement, et quelquefois nous faisons mieux. C'est l'idée qu'exprime M. Georges Brandès avec sa justesse d'esprit ordinaire : « Peut-être le professeur allemand sait-il mieux qu'un autre faire

d'un élève à intelligence moyenne un travailleur de valeur. L'instruction française me paraît plus propre aux talents, toujours plus rares. » Mais l'influence allemande a mis fin à l'insupportable manière oratoire et à la prétendue élégance d'esprit qui sévissaient à l'Ecole Normale avant 1870. M. Barrès lui-même admet l'utilité « de la manière allemande, au travail exact, pour réagir contre certains excès de la manière oratoire française. » Peut-être d'ailleurs Stendhal, Taine et les naturalistes ont-ils agi en cela aussi efficacement que la critique allemande.

D'autre part, on pratique en Allemagne une organisation collective, une sorte de coopération du travail qui ne cesse de donner les résultats les plus féconds. Les Universités sont plus libres, plus riches, mieux pourvues de laboratoires. L'enseignement supérieur allemand était un modèle à suivre, nous l'avons suivi avec raison, et nous pouvons profiter encore de son exemple. Surtout il existe en Allemagne un public sérieux, étendu, capable de lecture appliquée, qui assure la vente des livres de science, et la vie des publications spéciales. L'Allemand professe pour la science et le savant un respect, parfois nigaud, et un amour parfois pédantesque, mais qui est tout au moins la parodie d'un des sentiments les plus nobles qui puissent habiter un cerveau humain. M. Victor Bérard et M. Maurice Maindron ont exprimé ces idées avec bonheur : « L'Allemagne actuelle, dit M. Maindron, jouit sur nous d'une supériorité

indiscutable ; elle possède des gens qui lisent autre chose que les calembredaines fabriquées par la littérature française courante... En Allemagne on trouve des éditeurs pour tous les livres sérieux, autres que les romans mondains, et on trouve des lecteurs qui achètent ces livres. Tandis que chez nous... »

— « Il nous reste seulement deux choses à emprunter de l'Allemagne, dit à son tour M. Bérard : son respect absolu de la vérité scientifique et sa confiance inébranlable en la puissance intellectuelle... »

Cet ordre de questions mis à part, le débat devait se réduire nécessairement à une puérile revendication de noms propres. Lavoisier est Français; Berthelot est Français, Pasteur est Français... Vous avez un grand chimiste, nous en avons deux... Vous avez un grand astronome ; nous en avons un plus grand encore... On a gêne et pitié à voir certains des enquêtés se livrer à un tel enfantillage. Naturellement l'orgueil nationaliste s'en mêle encore. Il faut lire notamment la réponse d'un certain M. R. Quinton, assistant du laboratoire de physiologie pathologique du Collège de France. M. R. Quinton, fort admiré de ce chef par un certain M. Lucien Corpechot, ne se contente pas d'établir que les principales sciences biologiques ont été fondées par des Français. Il pose en fait que « cette suprématie a sa raison profonde dans la complexion même de l'intelligence propre à notre race ». Vous allez voir pourquoi : c'est que

« l'intelligence ne forme jamais chez l'Allemand *un organe différencié* ; elle demeure toujours et étroitement unie à la sensibilité ; sa fonction n'est pas indépendante (*sic*) ; chez le Français, au contraire, l'intelligence forme un *organe différencié.* » Je pense qu'une telle citation suffit, et je me garderai d'insister sur cette découverte, fort goûtée de M. Lucien Corpechot, qui s'empresse d'en faire part aux lecteurs de l'*Action Française,* avec pompe et émotion.

Heureusement, le recueil de M. Morland se termine par des réponses de savants, de vrais savants. M. Morland en a consulté bien peu, ou bien peu lui ont répondu : M. Charrin, M. Armand Gautier, M. Alfred Giard, M. Edmond Perrier, M. Richet, presque tous biologistes. Aucun mathématicien, aucun physicien n'a participé à l'enquête. Mais peu importe, ils auraient tenu le même langage que les physiologistes ou les médecins. Ils n'auraient pas opposé aux savants allemands l'intelligence non différenciée de MM. Quinton et Corpechot. Ils auraient dit, comme l'a fait M. Armand Gautier dans une page excellente et que je voudrais pouvoir citer tout entière : L'Allemagne est mieux organisée que nous pour les recherches scientifiques. Elle compte plus de travailleurs et produit plus de travail. Cela est imitable. Mais « les grands hommes sont de tous les pays. » Ou bien, comme M. Richet : « Quant à admettre une *culture* allemande distincte des autres, j'avoue que je ne comprends pas. Nous sommes des travailleurs

qui labourent le sol commun, et, comme nous travaillons de même, l'étendue du sol défriché est proportionnée aux coups de pioche. »

*
* *

Et la conclusion qu'il faut tirer, c'est donc que la question soulevée par M. Morland était probablement mal posée dans ses termes trop généraux ; qu'il est difficile, dans l'état présent de l'histoire, de parler d'influence nationale, de science nationale. Tous les peuples cultivés du monde en sont à peu près au même point. Tous les savants du monde travaillent dans le même sens et avec les mêmes méthodes. Le hasard fera naître ici un Darwin, ici un Helmholtz, ici un Pasteur. Mais que serait le travail isolé d'un homme de génie commençant seul l'étude de l'univers ? Darwin ou Pasteur ont profité de toutes les connaissances scientifiques acquises avant leurs propres travaux, c'est-à-dire qu'ils n'ont fait que continuer une œuvre universelle et collective. Et les vérités nouvelles qu'ils ont découvertes sont aussitôt entrées dans le patrimoine commun de l'humanité. Des savants de tous les pays les ont vérifiées ou prolongées, en ont tiré de nouvelles conséquences ou rectifié les erreurs partielles. Nous ne sommes plus au temps lointain où, par la difficulté des rapports et l'ignorance méprisante des autres peuples, chaque nation vivait murée dans sa propre vie. Dans ce temps-là une nation pouvait prendre

quelques siècles d'avance sur une autre. Mais à présent tout progrès acquis dans le coin le plus éloigné du monde devient aussitôt universel.

On ne voit donc plus aujourd'hui que deux facteurs aux progrès de la civilisation : les individus épars çà et là, plus puissants, plus actifs, plus inventifs que les autres, et qui ouvrent brusquement des idées directrices, des voies nouvelles ; puis un état général de culture qui prépare, propage et généralise ces travaux individuels. Mais on ne trouve plus, entre l'individu et l'humanité, l'intermédiaire, jadis obligé, d'une pensée nationale distincte.

C'est à ce point de vue que se sont placés, dans des réponses qui sont parmi les plus curieuses de cette enquête, M. Max Nordau et M. Romain Rolland : « Dans le domaine de la civilisation, dit M. Nordau, je ne crois pas au nationalisme, mais uniquement à l'individualisme. Aucun peuple n'a jamais eu une influence intellectuelle, philosophique, morale sur aucun autre peuple. Cette influence est uniquement exercée par des idées et des œuvres qui sont toujours des productions individuelles. » Et M. Romain Rolland, de son côté, résume sa pensée dans la citation d'un mot de Gœthe à Eckermann : « La littérature nationale, cela n'a plus aujourd'hui grand sens ; le temps de la littérature universelle est venu, et chacun doit travailler à hâter ce temps. »

V

M. ANATOLE FRANCE

Histoire Comique.

M. Anatole France, s'étant voulu divertir, nous a conté l'histoire de Félicie Nanteuil, comédienne. C'est une histoire comique, « c'est-à-dire appartenant aux comédiens ».

J'ai rassemblé les traits épars du portrait de Félicie Nanteuil. Elle avait une chevelure blonde, des yeux d'un gris charmant, des prunelles où nageaient sous une eau lumineuse comme de petits signes astrologiques. Ses épaules étaient jolies, encore qu'un peu pointues de jeunesse. Ses seins fraîchement éclos étaient animés comme un couple de colombes. Ses jambes étaient fines, et ses genoux polis.

Si jolie, qui s'étonnera que Félicie Nanteuil fût aimée ? Chevalier, cabotin, la posséda tout d'abord ; puis Robert de Ligny, diplomate. Le mal-

heur fut que Chevalier, garçon confus, exalté, baroque, orgueilleusement amoureux et jaloux, toléra mal d'être délaissé, plus mal encore de se voir préférer un autre homme. Il pensa tout d'abord à tuer soit Ligny, soit Félicie. Et, tant qu'elle craignit pour la vie de son amant ou pour la sienne, Félicie se rapprocha en effet de Chevalier. Mais le maladroit ne sut pas profiter de la crainte qu'il inspirait. Un soir, il déclara candidement qu'après réflexion il se sentait incapable de tuer personne. Et Nanteuil, sentant que Chevalier n'était plus désormais redoutable qu'à lui-même, le méprisa tout aussitôt, et le congédia selon son habitude naturelle, qui était marquée d'une rosserie puérile et impitoyable. Chevalier, très doux, très grave, répondit alors : « Ecoute, Félicie, avant qu'il y ait un malheur, je dois t'avertir. Je ne peux pas te forcer à m'aimer. Mais je ne veux pas que tu en aimes un autre. Pour la dernière fois, je te conseille de ne pas revoir M. de Ligny. Je t'empêcherai d'être à lui... »

Félicie ne tint nul compte de ces menaces. Et Chevalier, fou de jalousie et de fureur, courut Paris la nuit entière, sous le vent et la pluie. Ce récit est particulièrement admirable, et, ne le pouvant citer tout entier, je n'en ose rien distraire. On y sent que le désir de mêler son nom à un fait-divers retentissant eut quelque part à la résolution fatale que Chevalier exécuta dès le lendemain. Comme en effet Félicie et Ligny arrivaient devant la lointaine maison de Neuilly qui accueillait leur

amour, Félicie d'abord fut surprise de voir, devant la grille, une voiture immobile. Puis elle entendit de son lit des pas crier sur le sable. Un peu plus tard, ce fut un bruit de branches cassées. Et l'on aperçoit, à la savante gradation de cette scène, quel admirable écrivain dramatique aurait fait M. France, s'il eût daigné. Enfin quand Félicie, rhabillée, se prépara à quitter la maison, elle vit sur le perron Chevalier, « les bras étendus, long, noir, dressé comme une croix. Il tenait un revolver à la main...

« — Ecoutez et n'approchez pas, cria Chevalier d'une voix forte. Je vous défends d'être l'un à l'autre. C'est ma dernière volonté. Adieu, Félicie. »

« Et il mit dans sa bouche le canon de son revolver. »

*
* *

Et maintenant, c'est l'ombre du mort jaloux qui va tourmenter Félicie. Elle apparut pour la première fois, peu d'heures après la cérémonie funèbre, dans le restaurant où la comédienne déjeunait avec Robert de Ligny. Le lendemain, Félicie n'ayant plus voulu revoir la petite maison de Neuilly, Robert la conduisit dans une chambre meublée qui donnait sur une place déserte de la ville. C'était le soir ; la chambre s'emplissait d'ombre. Mais la comédienne, à peine défaite et couchée, « s'accouda à l'oreiller, et, le cou tendu, la bouche entr'ouverte, écouta. Il lui semblait en-

tendre ce bruit léger des pas dans le sable... Sachant ce qu'elle allait voir encore, elle voulut se cacher la tête dans les mains. Mais elle ne put soulever les bras, et le visage de Chevalier se dressa devant elle... »

Quelques jours après, Nanteuil, se peignant devant son miroir, vit dans la glace, non pas son visage, mais la figure sanglante de Chevalier. En vain elle tenta d'apaiser le mort irrité par une visite au cimetière, l'offre de fleurs et des prières expiatoires. Elle le rencontra de nouveau, dès son premier rendez-vous avec Ligny, dans l'île du Bois de Boulogne. Et, cette fois, le mort parla. Tandis que Ligny entraînait Félicie sur un divan, elle entendit à sa droite une voix claire, étrange, glaciale, dire : « Je vous défends d'être l'un à l'autre... » Et Nanteuil, épouvantée, obéit à cet ordre, et Ligny, furieux, se fit nommer troisième secrétaire à La Haye.

Tant qu'elle fut séparée de Ligny, l'ombre cessa de la visiter... Cependant, le temps s'écoulait ; Félicie venait d'être engagée à la Comédie-Française, et elle allait même débuter dans l'*Ecole des Femmes*, quand Ligny revint à Paris. Hélas, ces deux enfants s'aimaient toujours ; ils ne surent pas lutter contre leur désir, et, le jour même de l'arrivée de Robert, ils se rencontrèrent dans une garçonnière amicale. Ce fut d'abord une scène tendre et charmante. Nanteuil, en se déshabillant, puis toute nue, répéta devant son jeune amant le récit d'Agnès... Et je ne sais pas, dans aucun chef-d'œu-

vre de la littérature, de tableau plus joliment voluptueux que celui-là. Mais au moment où Nanteuil, dans toute l'ardeur retenue de son désir, se jetait au côté de son ami, elle se redressa, pleine d'horreur ; puis son corps se tendit et elle tomba comme morte. Chevalier était là, couché au pied du lit, la tête trouée, et la regardait en riant…

* * *

Il n'en faut point douter. Mademoiselle Félicie Nanteuil, de la Comédie-Française, était malade. Dès les premières pages du livre, on l'entend consulter le docteur Trublet, surnommé le docteur Socrate « à cause de sa face camuse et de sa parole subtile ». Elle se plaignait d'étouffements et de vertiges. Elle éprouvait des envies soudaines de rire ou de pleurer, sans cause apparente, Il ne faut donc pas que l'histoire de Félicie Nanteuil épouvante les femmes délicates et qui pourraient se trouver dans un même cas. L'âme vengeresse des amants délaissés ne vient pas, après leur mort, tourmenter les amants infidèles. Mais, plus simplement, certaines émotions sont funestes aux femmes quand elles souffraient déjà de l'estomac.

D'ailleurs, l'histoire de Félicie Nanteuil reste toujours légère et divertissante. M. France l'a repartie et graduée avec tant d'art, qu'elle paraît seulement servir de lien à vingt tableaux de la vie comique, tous choisis avec un goût délicieux, et exécutés avec un bonheur qui fait envie. C'est

Nanteuil dans sa loge ; c'est une répétition en scène, qui, d'un bout à l'autre, est un morceau savoureux et parfait — ; c'est surtout l'admirable récit de l'enterrement de Chevalier. Car le corps de Chevalier, malgré l'éclat de son suicide, fut béni à Saint-Etienne-du-Mont, inhumé en terre sainte. Et Pradel, directeur de l'Odéon, prononça sur la tombe un discours qui ne sera pas oublié...

Et puis, il y a un M. Bergeret dans l'affaire, et quand il parle on ne peut plus penser qu'à lui. C'est précisément le docteur Trublet, surnommé Socrate, et philosophe sceptique. Car M. France est à la fois rationaliste et sceptique. Il connaît les limites de la connaissance humaine, et discerne ce qui est ouvert à notre entendement de ce qui lui est interdit. C'est ainsi qu'il peut concilier une foi si ferme en ce qui touche la science positive, et cette ironie à la Montaigne en ce qui touche la métaphysique, la morale et la religion. Il y a là deux aspects de sa pensée, dont le brusque rapprochement pourrait étonner les lecteurs qui n'ont point de philosophie, mais qui n'en concordent pas moins avec une exacte nécessité. Il faut bien que l'on change, suivant que les sujets qu'on traite sont situés en deçà ou au delà des limites de notre raison. Ce sont ces derniers que préfère le docteur Socrate, et c'est pourquoi je l'ai traité de sceptique avec vérité. Ajouterai-je qu'il est ingénieux et fertile ? C'est le digne frère de M. Bergeret et de l'abbé Jérôme Coignard. Il sera difficile si cet éloge ne lui suffit point.

Mais je m'aperçois que j'ai beaucoup parlé du livre et point du tout de l'auteur. Qu'en puis-je dire qui n'ait été redit cent fois, que je n'aie déjà dit moi-même ? M. Anatole France est le premier écrivain de ce temps. On retrouve en lui toutes les beautés classiques de la langue ; il unit les plus riches courants de l'esprit français : la fluidité de Renan, le goût difficile et sûr du Parnasse, la liberté courageuse et la sensualité naturelle de Diderot, l'élégance exacte et tendre de Fénelon ou de Racine, par moments la force brusquée de Retz ou de St-Evremond, toujours l'ironie abondante et nourrie de Montaigne ou de Rabelais. Et, en même temps, M. France reste toujours lui-même, et je ne sais pas une page de lui qui n'ait sa marque originale où personne n'oserait se tromper... Mais, précisément, personne ne s'y trompe, et je serais honteux d'insister.

VI

M. ANATOLE FRANCE

Crainquebille.

Ce livre a pour titre exact : *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables*. Il comprend en effet dix-sept récits qui, pour reprendre cette expression d'une si franche saveur rabelaisienne, sont profitables autant qu'exquis, et dont quelques-uns sont célèbres et presque classiques.

Crainquebille, en particulier, est un chef-d'œuvre déjà populaire. Le vieux marchand des quatre-saisons, pris au collet par l'agent Matra qui lui impute à tort le cri injurieux de « Mort aux vaches ! », condamné, bien qu'innocent, par un juge indifférent à la justice, rejeté désormais du sein de la société qui le méprise, devenu tout à la fois misérable et méchant, le vieux Crainquebille restera comme un symbole pathétique de la peine obscure des simples ; il sera l'éternel témoin de

cette iniquité menue et courante, si banale qu'on ne la remarque plus, et qui est la trame même de la vie. Par l'ordre et l'ampleur du récit, par l'élévation familière, la vérité populaire et poétique du détail, *Crainquebille* est un éternel chef-d'œuvre.

Putois ne lui est pas inférieur. Ce petit conte allégorique montre comment l'imagination fortuite des hommes put créer les mythologies et même les religions. Madame Bergeret, pour se délivrer d'une invitation importune, allégua qu'elle était retenue en son logis par le jardinier Putois, lequel n'existait pas. Et Putois, créé par ce mensonge, devint, pour une ville entière, un personnage réel, dont on put décrire les habitudes et la physionomie, qui fut revêtu d'un caractère particulier, et auquel il fallut croire, sous peine de blesser l'opinion commune. Putois, fort heureusement, volait des poules au lieu de faire des miracles. Sans quoi, l'on eût pu dresser des bûchers au nom de Putois. Ainsi se composent les religions humaines. La suite du volume nous apprend que la philosophie religieuse du chien Riquet n'est pas d'une essence très différente.

Tels sont les deux morceaux les plus importants du livre. Il contient encore quelques nouvelles dont l'enseignement est moins direct : ce sont des souvenirs que M. Bergeret aime à conter de son enfance, pages d'une douceur intime et délicieuse, qui pourraient s'ajouter au *Livre de mon Ami*, des récits sobres, pittoresques, où l'action resserrée jaillit avec une rare simplicité dramatique ; des

tableaux d'une large ironie, comme ces *Grandes Manœuvres à Montil*, qui semblent un chapitre détaché de l'*Histoire Contemporaine*. L'ouvrage s'achève ensuite par quatre ou cinq récits qui ramènent le lecteur aux mêmes sujets, aux mêmes réflexions que *Crainquebille* ou *Putois*, c'est-à-dire l'infirmité de la justice, l'iniquité de la société, l'injuste distribution des richesses. Avec plus de vigueur, de franchise, de hardiesse que jamais, Anatole France y livre ses vues sur l'incohérence présente et sur l'organisation future de la société.

*
* *

On retrouve donc, dans ce livre, le même mélange qui, depuis quelques années, paraît déconcerter si fort des critiques inattentifs. D'une part, l'affirmation résolue de convictions politiques et sociales; d'autre part, un ton continuel d'ironie qui s'amuse à dissoudre les idées et les institutions, à en montrer la barbarie et l'absurdité, une négation tranquillement étendue sur toutes les sortes de notions religieuses et morales, ce tour d'esprit, en un mot, qui régnait dans les *Opinions de M. Jérôme Coignard*, et qu'on a nommé le scepticisme, ou l'anarchisme d'Anatole France.

Cela devient un facile jeu d'esprit d'opposer ces deux tendances l'une à l'autre. Pour moi, entre l'Anatole France d'autrefois, le France du *Jardin d'Epicure*, de la *Reine Pédauque*, et le France de l'affaire Dreyfus, des Universités populaires ou

même de la Préface aux discours de M. Combes, je n'aperçois nulle contradiction. Qu'est-ce, au juste, que l'anarchisme prétendu d'Anatole France ? C'est la reconnaissance, la critique, la dissociation de formes et d'institutions qui restent, en effet, fondées sur la force, sur les dogmes traditionnels, c'est-à-dire sur l'ignorance et la barbarie accumulées. Or, ce travail de critique et de destruction doit précéder, et il a toujours précédé en effet, toute œuvre de construction positive.

Pourquoi Anatole France juge-t-il et a-t-il toujours jugé absurdes les lois et les institutions présentes? Parce que leurs principes sont restés immuables dans l'universel changement des mœurs et des conditions. Et ces principes qu'elles conservent, dont elles prétendent assurer l'éternité, ne sont nullement des principes d'ordre rationnel. En réalité, elles sont fondées sur la brutalité et sur l'injustice. Personne n'a discerné plus clairement qu'Anatole France — et je ne vois pas un de ses ouvrages où ce thème ne se retrouve — ce qu'il subsiste dans les formes sociales actuelles de la sauvagerie, de la perversité première de l'espèce. « Leur esprit est antique et barbare ». L'origine des lois, c'est le chef « vêtu de peaux d'ours, armé d'une hache de silex et d'une épée de bronze », qui déclare : « Ces esclaves et ce fer que j'ai pris à des hommes faibles et méprisables, sont à moi... »

Dans ce dernier ouvrage, c'est particulièrement sur la justice, la justice distributive ou répressive, que se porte la puissance vraiment souveraine

de son ironie. Pour montrer sous la pompe extérieure, sous l'appareil imposant de la civilisation, le résidu barbare, la permanence sauvage, Anatole France retrouve la richesse d'imagination d'un Rabelais ou d'un Swift. C'est le président Bourriche, qui préfère à l'évidence la déposition inepte de l'agent 64, parce qu'il ne faut pas se fier au témoignage d'un homme, mais qu'on peut avoir foi dans un numéro. « Quand l'homme qui témoigne est armé d'un sabre, c'est le sabre qu'il faut entendre et non pas l'homme. » Ce sont les pensées vraiment humaines du chien Riquet. C'est la conversation de deux chevaux, chevaux de juges, il est vrai, qui s'entretiennent de la sorte : « Quand la terre sera aux chevaux, et elle leur appartiendra sans faute un jour..., nous vivrons sous des lois comme des hommes et nous nous donnerons le plaisir d'emprisonner, de pendre et de rouer nos semblables. Nous serons des êtres moraux. » La justice humaine consiste donc à conserver par des moyens brutaux l'état de brutalité ancestrale. Et M. Bergeret conclut finalement qu'elle repose sur ces deux axiomes : « Le vol est condamnable ; le produit du vol est sacré. »

*
* *

Ainsi les institututions actuelles sont absurdes, d'abord en ce qu'elles reposent sur des contradictions logiques, et surtout en ce qu'elles tendent à perpétuer les principes et les effets de la barbarie

primitive au lieu de s'adapter à l'état présent des mœurs, aux besoins présents de la Société. Et telle est, je crois, la formule juste du soi-disant anarchisme d'Anatole France.

Quant à son scepticisme, il consiste exactement à considérer que l'intelligence humaine a ses limites, et que tous les objets de réflexion ne sont pas objets de certitude. La seule connaissance certaine est la connaissance scientifique, c'est-à-dire celle qui porte sur la description des phénomènes, leur classement et leurs rapports. Et les notions morales ou religieuses qui échappent à la méthode scientifique ne comportent point de connaissance certaine. Elles ont la même valeur que les vagues pensées du chien Riquet, qui adore M. Bergeret, son maître, comme un Dieu — elles sont aussi fragiles que la personne mythique du jardinier Putois. Quand elles sont conçues ou imposées comme certaines, elles engendrent l'intolérance et la cruauté. Mais il faut bien entendre que ce scepticisme de France, tout comme celui de Renan, repose essentiellement sur la distinction entre ce qui est ou n'est pas objet de connaissance rationnelle ; qu'il ne porte que sur les notions extérieures à la science, et qu'au contraire, on sent chez France cette confiance dans les méthodes scientifiques, cette « foi rationaliste » qu'il tient de Renan et Diderot.

Or, le socialisme est précisément, ou prétend être, un effort pour rejeter les traditions capitalisées du passé, pour adapter exactement les institutions et les lois aux nécessités économiques ac-

tuelles. D'autre part, il est le résultat d'une conception purement rationaliste de la Société. Non seulement il écarte toutes les notions incertaines et troubles, accumulées depuis des siècles par l'ignorance et la docilité humaine, mais il prétend réduire, de plus en plus, dans l'homme même, ce vieux fonds instinctif, ces forces obscures et mauvaises qui échappent à la clarté de la conscience et à l'action de la volonté réfléchie. Le socialisme veut faire concorder la justice sociale avec la raison, les institutions positives avec la certitude rationnelle. Dès lors, comment méconnaître que, par le sens même où elles furent toujours dirigées, l'ironie et la négation anciennes d'Anatole France devaient le conduire au socialisme, et qu'il n'y a nulle contradiction dans son œuvre, mais progrès et développement harmonieux ?

Et maintenant j'entends d'ici des lettrés soucieux s'exclamer : Comment! encore de la politique! Quand donc France voudra-t-il quitter son exil ? Quand reviendra-t-il à la littérature ? Quand daignera-t-il se souvenir qu'il est le premier homme de lettres de son temps ? Lemaître a déjà donné le bon exemple... L'exemple de M. Jules Lemaître n'est peut-être pas aussi bon qu'on l'a cru. Mais, quoi qu'il en soit de M. Jules Lemaître et de ses prudentes variations, les délicats qui se plaignent auront tort. Il est clair qu'en composant certaines de ses œuvres les plus récentes, Anatole France a eu pour but principal d'être utile et de servir ce qu'il croit être la vérité. Mais est-ce dans une autre intention

que furent écrites *Les Provinciales? Les Provinciales* sont des brochures de propagande. La moitié de l'œuvre de Voltaire ou de Diderot, la meilleure moitié, n'est que discussion, polémique, effort pour rétablir et répandre quelques vérités politiques ou morales. Et déjà, il y a cent cinquante ans, il devait se trouver des lettrés délicats pour dire, avec une douce sympathie: On devrait avertir ce pauvre Voltaire. Il se perd. N'a-t-il donc pas des amis ?... Pourtant la postérité a fait son choix. Les petits écrits politiques de Voltaire vivront aussi longtemps que ses contes et plus longtemps que ses tragédies. Et c'est une partie de sa gloire, d'avoir élevé une voix plus courageuse et plus efficace à mesure qu'elle était plus écoutée.

Anatole France est l'héritier naturel de ces grands esprits qui préparèrent une Révolution, et, par delà cette Révolution inachevée, c'est leur action qu'il continue et qu'il poursuit. Comme eux, il a compris que la gloire littéraire est une force dont on peut, dont il faut user pour le bien des hommes et le perfectionnement de la société. Comme eux, il a compris que l'art n'est pas cantonné dans un nombre limité de thèmes ou de formes, et que ce n'est pas l'intention de l'artiste ou la nature du sujet qui fait l'œuvre d'art, mais la perfection intérieure de l'œuvre, quelle qu'elle soit, et la juste adaptation des moyens aux fins. Comme eux, il a fait grandir son courage et sa volonté d'être utile en même temps que son œuvre et son nom. C'est pourquoi il est populaire. Il

s'est établi une large et forte communion entre l'opinion populaire et cet artiste fait pour l'élite, dont les dons et la manière sont l'expression la plus raffinée du goût français.

Il est possible que des événements récents, sur lesquels je n'ai pas à insister davantage, aient précipité ce développement. Il a pu voir animées et dressées dans leur action malfaisante toutes ces forces du passé qu'avaient essayé de dissoudre son ironie et sa négation. Il a pu vérifier que la raison et le sentiment de la justice étaient les seules forces révolutionnaires. Mais il était tout préparé pour recueillir l'enseignement de ce grand exemple, et il n'a écarté aucune des leçons qu'il comportait. C'est par là qu'Anatole France, qui était déjà, et sans conteste je crois, le premier écrivain de ce temps par la diversité de son imagination, la pureté, le charme et la force de sa langue, a pris dans la littérature contemporaine une figure éminente et vraiment unique. Comme les grands philosophes du XVIIIe siècle français aux côtés de qui la postérité le placera, il a su trouver, pour aller jusqu'au bout de sa pensée, ce courage spécial de la raison qui est une des beautés les plus pures de l'humanité. Il réunit aujourd'hui en lui toutes les noblesses de l'esprit. Il était un grand écrivain. Il est un grand homme.

VII

GÉNÉRALITÉS SUR LE ROMAN

Pour bien lancer une Revue qui commence, il n'est décidément rien de tel que les enquêtes. C'est pourquoi *The Weekly Critical Review*, revue anglo-française, approuvée par S. M. le roi Edouard VII, adresse à quelques centaines de patients, dont je suis, un questionnaire ainsi conçu :

1° Que pensez-vous du roman contemporain, de son influence sociale et intellectuelle ?

2° Comment le classer par rapport au roman naturaliste ; en est-il la réaction ou le prolongement ?

3° La grande liberté avec laquelle les mœurs y sont décrites correspond-elle à la liberté des mœurs, ou est-elle seulement l'indice d'un secret désir de renverser les anciennes valeurs morales ?

4° Quels sont, parmi les romanciers français et vivants, celui ou ceux que vous estimez le plus ? Leur préférez-vous certains romanciers étrangers ?

J'allais commencer mon manifeste quand mon attention fut attirée par le post-scriptum suivant : « Les réponses ne devront pas, autant que possible, excéder trente lignes. » On serait tenté, pour une fois, de s'écrier comme tout à l'heure M. Ferdinand Brunetière : « Trente lignes, monsieur ! Donnez-moi quatre ans de loisir, et alors, toute affaire cessante... » Trente lignes, c'est peu vraiment. MM. Jean de Gourmont et Pierre de Querlon, *managers* de cette enquête, ne sont pas généreux. L'un porte un nom déjà cher aux lettres ; l'autre est, de sa propre personne, un romancier du plus joli avenir [1]. Mais ils ne sont pas généreux, la chose est sûre.

*
* *

L'influence sociale et intellectuelle du roman français contemporain me paraît tout simplement... nulle. Je prends ici les mots dans leur sens strict et je laisse à part les petites épidémies sentimentales que certains romans ont pu propager. Mais, au point de vue intellectuel, je vois toutes les influences que le roman a subies, je ne vois pas celle qu'il aurait exercée. Le roman est devenu la forme courante, usuelle de notre littérature. Il a reflété, au bout d'un temps plus ou moins long, les nouvelles façons de penser ou les

1. Cette expression, que je n'ai pas voulu modifier, prend aujourd'hui un sens bien amer. Le malheureux Pierre de Querlon est mort l'été dernier, à vingt-cinq ans.

nouvelles formes de la culture européenne : il n'en a créé aucune. Tous les grands courants intellectuels, depuis un demi-siècle environ, sont issus du travail des savants, des historiens, des philosophes, des sociologues. Le roman n'a pas fait autre chose qu'adapter à ses fins propres ce travail des penseurs originaux. Zola, en ce sens, a utilisé Darwin et Taine ; Bourget, le pessimisme allemand et la psycho-physiologie, les Rosny, la métaphysique évolutionniste de Spencer. Vingt écrivains se préparent à mettre Nietzsche en romans français. Que cette adaptation soit, par elle-même, une forme de vulgarisation, je le concède ; mais l'effet reste parfaitement insignifiant, parce qu'il est incertain, précaire, et que, d'ailleurs, le roman ne garde de la doctrine qu'une image atténuée ou infidèle. Il n'en serait autrement que si un grand romancier avait, en même temps, le tempérament d'un apôtre original et d'un créateur de génie, comme Tolstoï ou Balzac.

Ceci n'est pas, bien entendu, pour diminuer le mérite des romanciers qui, à l'agrément du récit et à la diversité des caractères, veulent joindre la nouveauté et l'activité de la pensée. C'est un grand mérite, et dont ils trouvent aussitôt la récompense. Ils étendent par là leur talent propre ; ils élèvent la classe de leurs lecteurs. Souhaitons que, de plus en plus, nos romanciers prennent souci d'ajouter la culture au talent. Mais c'est au romancier qu'en revient tout le bénéfice, non pas au public.

Je passe sans transition au second point du

questionnaire. Comment classer le roman contemporain par rapport au roman naturaliste? Et je voudrais savoir d'abord ce que MM. de Gourmont et de Querlon entendent exactement par « roman contemporain ».

Avant 1890, par exemple, tout ce qu'il y a de notable dans le roman était réaliste. MM. Margueritte, Hermant, Rosny, faisaient des romans réalistes, et M. Paul Bourget lui-même n'était qu'un réaliste honteux. En exceptant quelques esprits singuliers, comme M. Paul Hervieu, quelques isolés comme Péladan, quelques attardés comme Cherbuliez ou Feuillet — envers qui d'ailleurs la critique naturaliste fut injuste — l'école de Médan dominait la prose, tout comme le Parnasse régentait la poésie, et M. François Coppée servait de lien entre les deux écoles. Puis vint la brusque décadence. Je l'attribue à la diffusion sans fin et à l'intolérable ennui des derniers romans naturalistes, au fait que le naturalisme cessait d'exprimer l'état d'esprit de la jeunesse cultivée, où l'influence croissante de Renan, l'influence naissante de France et de Barrès agissaient en sens inverse de la prétendue « grossièreté » de Zola, enfin, et surtout, au temps. Le naturalisme avait duré toute une génération d'hommes (1860-1890). Les écoles littéraires ne vivent guère plus longtemps.

L'école présente est-elle une réaction contre cette école morte? En est-elle le prolongement? — Ni l'un ni l'autre. Ce que nous devons d'utile et de bon au réalisme reste solide et ne sera plus

jamais perdu. La revendication de la liberté de l'art dans le roman (et le réalisme, par là, est venu compléter le romantisme) ; la soustraction du roman à toute fin pseudo-morale, et sa subordination à la seule vérité ; la prise indistincte de tous les sujets, et, en même temps, l'affirmation de ce que j'appellerai la réalité esthétique du monde extérieur — toutes ces conquêtes demeurent acquises. Donc le roman actuel profite de l'effort naturaliste ; mais il ne le prolonge pas. La technique de Zola et de ses élèves directs n'est plus guère déjà qu'un souvenir historique. Sans doute on en retrouve encore l'apparence superficielle chez presque tous ceux de nos romanciers qui étaient naturalistes avant 1890, chez les Margueritte par exemple, ou chez M. Bourget, qui a conservé presque intactes ses habitudes de composition, ou même chez M. Paul Adam. Mais ce n'est là précisément qu'une surface. Ce qui faisait le fond du système, c'est-à-dire la méthode d'observation, ou plutôt l'illusion que les méthodes scientifiques d'observation étaient applicables en littérature, le fond du système, dis-je, est entièrement abandonné.

* * *

Quant à la troisième question posée, il faut y répondre sans détour, et aucune hésitation n'est tolérable sur ce point. Non, messieurs, non, Frédéric Nietzsche n'est pas responsable des romans

pornographiques, physiologiques, pseudo-antiques ou illustrés par la photographie d'après nature — car c'est bien, n'est-ce pas, ce que vous voulez dire ? Non, il n'y a là aucun désir, secret ou non, de renverser les *valeurs morales*, anciennes ou neuves. Et ce débordement de livres volontairement obscènes, obscènes sans art, ou même obscènes sans plaisir, sans sensualité véritable, est lamentable et humiliant pour quiconque aime les lettres d'un amour sincère. Mais n'allez pas insinuer que Frédéric Nietzsche y soit pour rien. Ne croyez pas davantage que cela corresponde à la liberté plus grande des mœurs d'aujourd'hui. Les mœurs ne sont pas plus libres qu'il y a un siècle, ou deux, ou trois, ou vingt.

La multiplication des livres honteux tient à une cause plus simple. Elle tient à ce qu'on est convenu d'appeler « la crise de la librairie ». Les auteurs et les éditeurs ont surproduit, la surproduction a déterminé la mévente. De la mévente et de la concurrence croissante qui l'accompagne toujours est résultée la fabrication d'une camelote. C'est ce qu'on est convenu d'appeler un processus économique bien connu, et cela est vrai des livres comme des chaussures. Or, qu'est-ce que la camelote ? C'est une marchandise brillante, flatteuse à l'œil, qui aguiche et qui tente, mais qui ne donne rien à l'usage. Le roman pornographique est la forme la plus courante de la camelote littéraire.

Cet état finira-t-il ? Oui, avec la crise économique qui l'a provoqué. Et cette crise, elle-même,

qui va s'aggravant, se résoudra par son excès même. D'un jour à l'autre, la camelote physiologique ne se vendra plus, ni aucune autre, ni, bien entendu, les marchandises de bonne qualité. Et alors, le jour où on ne pourra plus gagner sa vie en écrivant des romans, on n'écrira plus de mauvais romans pour gagner sa vie. J'avoue que je souhaite ce temps avec ardeur. Est-ce à dire que la littérature deviendra un plaisir des riches? Non point. Mais on aura un métier pour vivre, et on écrira, si un instinct impérieux l'exige, pendant les loisirs que laisse le métier dont on vit. Un seul homme n'a pas besoin d'écrire tant de livres, et de plus grands que nous ont ainsi vécu. Tout le monde sait que la plupart des « vocations littéraires » d'aujourd'hui sont faites moitié d'orgueil, moitié de paresse.

Je m'égare, et c'est à peine si je pourrai répondre à la dernière question des interviewers. Quel est, parmi les romanciers français et vivants, *celui* que j'estime le plus ? — Je n'en sais rien. Personne ne domine de si haut ses confrères. On ne voit ni un Stendhal, ni un Balzac, ni un Flaubert, ni même un Zola écrasant toute comparaison. D'ailleurs, les écrivains contemporains que nous préférons ne sont pas, à proprement dire, des romanciers. MM. Anatole France et Maurice Barrès ne sont pas des romanciers, ni M. Jules Renard, ni même au fond M. Pierre Loti. Et beaucoup d'écrivains qui avaient établi leur réputation dans le roman l'ont délaissé et se sont donnés au théâtre, comme MM. Alfred Capus et Paul Hervieu, à qui

nous devions deux œuvres maîtresses : *Faux Départ* et *Peints par eux-mêmes*. De sorte que mon embarras est grand. Le roman est un genre incertain et vaste ; à défaut d'une supériorité éclatante, et qui s'impose, il est bien malaisé d'y établir des hiérarchies. Quelle est la place exacte de M. Bourget, pour qui je ne puis m'empêcher d'avoir de l'estime, et pour qui je n'ai pas de goût ? Quelle commune mesure y a-t-il entre Octave Mirbeau et Abel Hermant, Marcel Prévost et Elémir Bourges, Henri de Régnier et les Margueritte, et comment classer des talents qui ne sont pas comparables ?... Et pourtant, s'il me faut à toute force désigner le livre isolé que je préfère, je nommerai *le Lys Rouge*. S'il me faut désigner l'écrivain dont l'œuvre, dans son ensemble, me paraît la plus puissante et la plus originale, j'hésiterai entre J.-H. Rosny et Paul Adam.

Leur préféré-je des romanciers étrangers ? — Ici mon embarras cesse. Tolstoï domine de toute la hauteur du génie la littérature européenne. *Guerre et Paix* est le plus beau roman qui existe, plus beau que l'*Education sentimentale,* et, pour moi, c'est tout dire... Mais, Tolstoï mis à part, je vois deux romanciers que j'inclinerais à placer au-dessus des nôtres ; l'un est un Italien, Gabriele d'Annunzio, qui est fort connu chez nous ; l'autre est un Anglais, Thomas Hardy, qui est encore trop inconnu. *Jude l'Obscur*, de Hardy, est un des livres les plus profonds, les plus poignants, les plus originaux que je connaisse. Il est traduit en français

ainsi que deux autres ouvrages du même auteur, dont l'un, *Tess d'Urberville*, est presque également admirable. Peut-être quelques personnes voudront-elles les lire sur mon avis.

VIII

MADAME DE NOAILLES

La Nouvelle Espérance.

Dès sa publication dans la *Renaissance Latine*, le roman de madame de Noailles a trouvé des juges hostiles en même temps que des admirateurs passionnés. On ne saurait s'en étonner. C'est une œuvre inattendue, exceptionnelle, entièrement originale de forme et d'accent, et qui peut, à la première lecture, surprendre ceux mêmes qui devront la goûter ensuite le plus vivement. Il y a, dans ce roman, une saveur forte et nouvelle, à laquelle il faut peut-être qu'on s'accoutume peu à peu. Quant à moi, j'avoue que j'ai été conquis dès les premières pages, et mon impression, par une nouvelle étude, n'a fait que s'accentuer et s'affermir.

Je sais les défauts du livre, et je vais les énumérer tout à la file pour n'avoir plus à y revenir. Le récit est sans perspective. La composition est

hésitante, au point qu'un lecteur très léger ou très attentif pourrait se demander, à mi-route, si l'auteur n'a pas changé brusquement de dessein. Dans le travail du style, dans le choix et dans l'accumulation des images, il y a parfois de la surcharge, du mauvais goût, une sorte de bigarrure criarde, et comme une barbarie volontaire. Je reconnais aussi que cette très belle œuvre serait un dangereux modèle, et, si j'étais professeur de grammaire, je ne serais pas embarrassé de marquer des objections à chaque page.

Mais c'est le livre d'un poète, et ses défauts tiennent surtout à ce que l'inspiration poétique n'est jamais absolument continue, ni constamment égale à elle-même. Même chez les plus grands lyriques, l'inspiration a ses défaillances. Il est vrai qu'on peut reprocher à madame de Noailles, comme un tort qui lui est propre, une luxuriance excessive de l'expression, qu'il lui arrive d'affaiblir par des répétitions malheureuses des mots admirablement justes et des images de la plus rare beauté. Mais peu importe, la *Nouvelle Espérance* n'en reste pas moins, avec *Aurora Leigh*, d'Elisabeth Browning, le plus beau roman poétique que je connaisse dans aucune littérature.

C'est que les dons de madame de Noailles sont admirables : la qualité, l'abondance, la liberté spontanée de l'inspiration ; une inquiétude qui se porte sur tout, grandit tout ; une acuité extraordinaire de jugement et de sensation qui perçoit et fixe les rapports les plus secrets, les plus frap-

pants entre les sentiments ou les objets, entre les gestes, les parfums ou les couleurs. Il y a dans ce livre une sorte de divination instinctive des êtres, et, en même temps, une application réfléchie, profonde sur les idées. Par un autre contraste, madame de Noailles, qui sait évoquer toute l'ardeur souffrante, tout le vertige inquiet de la passion, aime à placer, comme repos, entre ces scènes lyriques, des tableaux d'une poésie égale et douce, des intérieurs paisibles, de tendres intimités. Le style est, dans l'ensemble, d'une variété, d'une justesse, d'une abondance poétique que je ne puis qu'admirer. Et surtout, de ce grand poème en prose, se dégage un caractère de femme, surprenant de vie, de nouveauté et de vérité, qui restera, j'en suis sûr, comme un des types éternels de la littérature sentimentale ; — et c'est l'éloge que je voudrais préférer, si j'avais écrit un tel livre.

* * *

C'est l'histoire d'une femme, l'histoire de sa vie et de sa mort. Sabine de Rozée, qui avait été une enfant ardente et volontaire, se maria, un peu inconsidérément, avec Henri de Fontenay. Elle eut une petite fille, qui mourut. Après cette grande fatigue, elle crut ne plus souhaiter que « le repos, la sécurité, le sentiment d'être gardée et à l'abri, de ne respirer la vie qu'atténuée. » Mais, avec le calme et la santé, elle recouvra bientôt la conscience de sa nature vraie, qui consistait en un

grand besoin, en une grande capacité d'aimer.

C'est son mari qu'elle voulut aimer tout d'abord. Mais lui, trop sérieux, trop occupé des soins minutieux de la vie, n'aperçut pas l'offre de cette âme avide et languissante. L'inquiétude, la tristesse, la violence par où s'exprimait l'amour de Sabine, lui inspiraient une sorte de trouble et d'éloignement. Il lui disait: « Tu veux trop de choses à la fois... » Et, en effet, elle voulait tout à la fois. Car elle était femme et enfant gâtée, tendre et despotique, passive et provocante, formulant peu ses désirs et convaincue qu'il suffisait de les avoir conçus avec violence pour qu'ils dussent se réaliser sans délai, — attendant enfin, d'une attente volontaire et pâmée, que l'action, la passion, toutes les choses ardentes de la vie, vinssent s'offrir au moment juste, et toutes formées, dans sa main.

Elle aima donc le jeune musicien Jérôme Herelle. Et, après s'être choquée à l'affection paisible et bien réglée de son mari, elle se heurta à l'égoïsme de Jérôme, à sa sagesse, à son désir de conclure un mariage avantageux. Jérôme avait commencé d'aimer Sabine. Mais bientôt il recula, pressentant sans doute que ce ne serait pas une gaie et courte aventure, mais une histoire forte et tragique, dont sa prudence, son goût de l'ordre s'épouvantaient. Jérôme épousa Marie, la belle-sœur de Sabine, et Sabine souffrit infiniment. Un jour, elle confia son chagrin à Pierre Valence, l'ami de son mari. Elle tira quelque soulagement de cette confidence,

et quelques mois plus tard elle s'attacha beaucoup à Pierre. Mais, précisément, il était las de trop de passions tourmentées; il ne demandait plus que le contentement et le repos. Cependant elle allait aimer; elle attendait l'amour. Pierre partit.

C'est alors que naquit, après un court repos, sa passion pour Philippe Forbier, grave savant qui écrivait des livres, faisait des cours, et sculptait pour se distraire. Philippe, le premier, sentit la singularité et la richesse de cette âme qui s'offrait à lui. Et peut-être en effet que, pour comprendre Sabine, la jeunesse, l'intelligence ou l'amour ne suffisaient pas, et qu'il fallait une certaine lourdeur de pensée et d'expérience. Durant quelques mois, Sabine fut entièrement heureuse. Mais, déjà déçue par les êtres et par le temps, elle devait l'être, cette fois, par les circonstances. Philippe était marié ; il avait une femme et un fils qu'il aimait ; pour les vacances d'été il dut se séparer de Sabine. Sabine ne put tolérer son absence; et, un soir, lui ayant écrit pour la dernière fois, elle se tua doucement, en se piquant avec une seringue de morphine.

*
* *

Pauvre Sabine! En écrivant ces lignes pressées, je la sens vivante et souffrante devant moi. Je sais bien ce qui fit sa peine. Sa beauté, son secret, le mystère d'une âme ardente voilée par un corps las et indifférent, rendaient méfiants les hommes,

mais les attiraient invinciblement. Puis, sitôt aimée, elle les lassait par une mobilité exigeante qui semblait caprice ou méchanceté. Et, finalement, c'est une sorte d'effroi qu'elle leur inspirait. Car Sabine donnait tout, et exigeait davantage. Elle voulait que l'homme comprît et acceptât toute l'immensité de sa passion ; et, en amour, il est beaucoup plus difficile de recevoir que de donner. Sabine était insatiable et fatigante. L'avidité frémissante de son amour effrayait, décourageait des hommes dont la vie n'était pas, comme la sienne, toute donnée à l'amour. Et l'extrême richesse de son intelligence et de son cœur se retournait ainsi contre elle.

Madame de Noailles parle quelque part de la pauvre Lespinasse, « dont les soupirs font encore trembler sur la terre les mains qui tournent les pages de son livre ». Hélas, la pauvre Lespinasse s'abandonna tout entière, elle aussi, au bonheur, à la douleur d'aimer et d'être aimée. Elle aussi fut délaissée, et le départ de M. de Mora fut bien autre chose que celui de Philippe Forbier. Elle écrivait cependant : « J'ai tant joui, j'ai si bien senti le prix de la vie, que, s'il fallait recommencer, je voudrais que ce fût aux mêmes conditions ». Ainsi, Lespinasse était prête à recommencer sa vie, et Sabine, au contraire, attend, pendant que minuit sonne, la mort d'Obermann et de Werther. C'est que Lespinasse était modeste et docile ; elle se sentait passionnément attentive au cœur des autres ; elle fut choisie et aimée pour cette attention

même. Tandis que Sabine avoue son effroyable orgueil. Elle a toujours cru que la souffrance était faite « pour d'autres gens que pour elle ». Elle écrit à Philippe : « Ce n'est pas vous que j'aime... je n'attends de vous que mon amour pour vous... » C'est un être qui ne connaît que soi, et qui, pourtant, ne peut se suffire. Il y a en elle une force d'amour aveuglée, et qui, par son excès même, n'a pas choisi.

Et puis, Lespinasse était active et pauvre, et Sabine souffrait de l'oisiveté. Nous vivons en un temps où les femmes ne trouvent aucun aliment à une intelligence affranchie et à un désir de bonheur que les mœurs ne compriment plus tout à fait. La pauvreté seule les occupe. Si elles sont riches, dispensées de toute contrainte, où passera cette ardeur nouvelle?... Sabine, il y a trente ans, eût paru un monstre incompréhensible, et peut-être que dans trente ans toutes les femmes — j'entends du moins celles qui comptent par l'esprit et par le cœur — seront des Sabines disciplinées. Mais aujourd'hui ce sont là des forces sans usage, qui se retournent sur elles-mêmes, et se consument douloureusement. Amoureuses, ces femmes ne peuvent plus, comme autrefois, obéir en vassales et en servantes, puisqu'elles se sentent égales à l'homme. Mais en même temps elles donnent à l'amour toute leur âme agrandie et inoccupée, tandis que l'homme reste absorbé par son rôle, par son habitude ancienne de la vie, par les exigences de son travail... Je parlais tout à l'heure

de Werther, et il me semble que Werther fut écrit dans un moment analogue, dans une époque de transition où certaines activités enfin délivrées n'avaient pas encore trouvé leur emploi... Voilà des réflexions bien graves, et peut-être que Sabine en serait choquée, les désavouerait, elle qui ne veut être qu'une femme passionnée. Mais c'est la marque des grandes œuvres d'avoir fixé, pour un certain moment de l'histoire, la forme des sentiments éternels.

IX

MADAME DE NOAILLES

Le Visage Émerveillé.

Ce petit livre est extraordinaire.

C'est l'histoire d'une jeune religieuse, douce et jolie, qui vivait dans un couvent. Ses sœurs la gâtaient. Madame la supérieure la préférait. Tout était tendre et joli autour d'elle. Surtout, il y avait un jardin,

Où les roses claustrales
Pour les bouquets d'autel fleurissaient doucement.

Ces vers ne sont pas de madame de Noailles. Mais on sait comme madame de Noailles aspire, savoure et rapproche toutes les odeurs, tous les sons, toutes les saveurs. Or, le jardin de la sœur Sophie était plein de fleurs et d'oiseaux, semé de cailloux blancs, coupé de bordures de buis. Tout y était « doux et royal », et sœur Sophie

jouissait de la simplicité des choses et de sa jeunesse.

Un matin, le peintre Julien se trouva dans la chapelle du couvent, pendant que les religieuses entendaient la messe. Cela est bien étonnant, mais cela fut. Le peintre Julien aima la sœur Sophie. Il trouva moyen qu'elle reçût de lui de petits billets, puis qu'elle lui ouvrît, la nuit, la fenêtre de sa cellule. La sœur Sophie était voluptueuse et candide, si pénétrée d'amour divin qu'elle était prête à l'amour des hommes ; elle était certaine de l'innocence de son cœur et de son plaisir ; mais si frémissante, toute consumée d'orgueil et de joie ! Julien revint, chaque nuit de l'été, dans la petite chambre blanche. « On ne sait pas comment cela arrive. » Cela arrive cependant.

Et on admire avec quelle sûreté perspicace, ou plutôt avec quelle juste divination, madame de Noailles a su tracer ce passage de la candeur inquiète à la volupté, et, soit humiliée, soit orgueilleuse, faire que son héroïne ne laissât jamais rien de sa pureté. Ce passage est plein d'une ardeur toute virginale. Et le rapprochement de ces deux mots n'est point paradoxe : car rien n'est égal à l'intensité du rêve par lequel les jeunes filles conçoivent et devancent l'amour.

La déception de sœur Sophie ne fut point intérieure. L'amour qu'elle donnait à Julien demeura toujours égal. Ce fut Julien qui la quitta. Il voulait qu'elle le suivît à Paris. Mais comment imaginer que sœur Sophie pouvait abandonner le couvent

frais où la cloche sonne, les cailloux blancs et les odeurs de son jardin, ses compagnes si douces, et madame la Supérieure, qui est tout ce qu'on peut respecter le plus au monde, qui est orgueilleuse, qui ne prie jamais plus qu'il ne faut, qui « s'estime beaucoup, mais ne s'aime pas... ce qui est le plus beau caractère » ? Sœur Sophie ne quitta pas son couvent. Elle dit son secret à madame la Supérieure ; elle fut très malade ; elle guérit, ou plutôt elle guérira sans doute, si, contre le printemps revenu, la Vierge Marie lui vient en aide : « Sainte Vierge Marie, je vous offre le mois de mai... »

Et ce petit livre, comme je l'ai dit, est extraordinaire. Il est en dehors de toute réalité ; il n'est qu'imagination et artifice, et par là il peut surprendre et décevoir le lecteur trop attaché au souvenir de la *Nouvelle Espérance*. C'est un conte de fée. Mais, vraiment, madame de Noailles est une fée. Elle a bâti ce roman comme une construction aérienne ; c'est un nuage qui aurait reçu la consistance, un palais nomade qui se serait fixé miraculeusement. Il y a du prodige dans cette réussite. Et tel est le don de choisir et d'assembler les mots, que ce récit, dont le fond ne touche presque jamais à la vie, touche cependant à mille endroits sensibles de l'imagination ou du souvenir. On se plaît dans ce roman comme dans une ville enchantée, qui évoquerait, à chaque pas, la vie réelle. Il est, dans tous les sens du mot, un enchantement.

Et l'on sent bien que je préfère pourtant la *Nouvelle Espérance*, qui était un livre encore un peu

barbare, mais lourd et surchargé de vie, un livre qui pliait presque sur lui-même à force de sensations courageuses, de douleur originale et de vérité, et qu'on sentait fortement, vaillamment, attaché à la terre. Il est vrai qu'un livre comme celui-là, on peut n'en écrire qu'un dans sa vie. C'est pourquoi j'ai tort de rapprocher deux œuvres qui ne pouvaient être que dissemblables. Mais il est difficile de comparer madame de Noailles à autre chose qu'à elle, et c'est la seule comparaison qu'elle doive redouter.

X

MADAME DE NOAILLES

La Domination.

J'avouerai naïvement que j'eusse préféré me taire sur le dernier livre de madame Mathieu de Noailles, et je préférerais aussi en être quitte avec cet aveu. Je l'admire trop pour la pouvoir fâcher, et j'ai bien peur de ne dire rien qui lui serve. Je l'imagine, achevant son livre, à peu près dans la disposition d'esprit qu'elle prête à son héros, qui est aussi un écrivain. « Je n'ai pas peur, pensait-il, de la critique pour mes œuvres. La critique, dit Hello, il est temps qu'elle admire. Il regrettait seulement, son ouvrage fini, qu'il ne fût pas éternel. »

Il est bien impossible de dire ce qui fait l'éternité d'un livre, et lesquels de nos livres seront éternels. Toutes les générations se trompent à ce jeu, l'une après l'autre. Ne parlons pas d'éternité, parlons seulement de la durée, qui est déjà un bien grand mot... J'éprouve comme une vive crainte que ma-

dame de Noailles s'écarte des qualités qui font durer les ouvrages d'imagination. Cette crainte m'est fâcheuse et pesante dans la mesure de mon admiration, de ma prédilection pour ce qu'il faut bien nommer son génie. Mais ce livre-ci, cette *Domination* ne vaut pas le *Visage émerveillé*, qui déjà, avec tout son charme, ne s'égalait pas à la *Nouvelle Espérance*. Et ce n'est pas tant question de valeur. Les plus beaux talents ne sont pas toujours égaux à eux-mêmes, et c'est pourquoi il existe des chefs-d'œuvre. Mais c'est, à ce qu'il me semble, erreur sur le but ou sur les moyens, défaut d'orientation, ce qui est plus redoutable.

Il serait très injuste de méconnaître l'effort sérieux qu'a fourni madame de Noailles pour amender, pour discipliner la surabondance encore désordonnée de ses dons, pour conduire à la pureté classique, dont elle a le goût et comme le pressentiment, sa magnificence un peu barbare. D'un ouvrage à l'autre, elle gagne régulièrement en sobriété, en harmonie de composition. Et cependant un malaise subsiste et s'aggrave. Peut-être sa plus grande faute est-elle de croire qu'on peut écrire un beau roman chaque année. Je ne connais pas de romancier qui ait gagné la gageure, fût-ce même Balzac.

***

Il faudrait pourtant voir de plus près, et chercher d'où vient ce « malaise » que beaucoup de

lecteurs attentifs, si j'en crois les impressions que j'ai recueillies, ont ressenti comme moi. Je ne m'arrêterai pas à la bizarrerie, qui n'est souvent qu'apparente, de certaines formules, à la singularité de telle ou telle image : cela ne me choque pas. Mais je vois un livre, que l'auteur voulut exactement concis et continu, et cependant si fourni d'événements et d'idées que l'action et la vie entière d'un homme doivent s'y loger, un livre qui, dans un récit aussi rigoureux qu'*Adolphe*, veut recéler autant de matière animée que l'*Education sentimentale*. Et, ne pouvant me méprendre sur la grandeur de ce dessein, ma déception est de trouver un roman qui n'a pas la solide et pure coulée d'une œuvre parfaite, qui n'a pas la force profonde et agissante d'un livre vivant.

L'unité du roman est l'unité d'un personnage. Et précisément il me semble que le personnage essentiel de la *Domination*, Antoine Arnault, manque d'animation et de cohérence. C'est un personnage qui semble conçu par une fiction autoritaire de l'esprit et qui n'est pas assez riche de détails et de substance. J'en reviens à ce que je disais tout à l'heure. Un poète aussi largement doué que madame de Noailles peut dispenser sans peine et sans fin des fantaisies légères et séduisantes. Dans le vol aérien d'un tel esprit, il y a comme une séduction continue, et chacun de ses mouvements peut être un poème. Mais quand il s'agit de roman, et surtout de roman sentimental, c'est un autre métier, qui dépend d'autres lois. Il faut attendre

que de nouvelles couches de l'âme se soient déposées et fixées, il faut avoir achevé sa récolte de matière fraîche, et, si vite que l'on vive, on ne vit pas si vite que cela. Ainsi, voilà un roman qui fut conçu et comme imposé sans nécessité naturelle, mais par un effort de la volonté. Pour remplir le cadre, il a manqué de la matière vivante, et toute la grâce du monde n'y supplée point.

Plus le personnage est particulier, plus nous sommes impérieux à exiger une abondance de détails justificatifs, une logique minutieuse dans la conduite et l'enchaînement des faits. Or, le héros de madame de Noailles est un être d'exception jusqu'à prétendre au génie. Nous le suivons depuis son entrée dans l'activité de la vie jusqu'à sa mort, et, dans cet intervalle, il doit tout subjuguer, la gloire, le peuple, les femmes qui l'approchent et qui l'aimeront toutes. On nous montre l'humanité entière suspendue à sa mélancolie dédaigneuse et souveraine. Mais nous ne le connaissons pas, nous sommes impuissants à nous représenter ses actes, sa parole, la nature de la séduction qu'il exerce, fût-ce son visage. Nous voudrions savoir comment il vivait, comment se lient l'une à l'autre ses aventures ou ses idées, comment il agissait sur la foule et comment il plaisait aux femmes, et nous ne sentons que l'effort anonyme de son orgueil. « Je suis Antoine Arnault! Je marche au son de mon rêve, jeune, énergique, ébloui, comme Siegfried quand il suit le chant de l'oiseau! Lorsque je pense, le monde et toutes les conceptions du monde

sont à l'aise dans mon esprit! Tout ce que mon regard touche s'enflamme!... » On nous a dérobé cette flamme-là.

Certes, le détail abonde, mais ce n'est pas celui qu'il fallait au livre. C'est moins du détail que de l'ornement. Je sais bien que des traits épars, des mots discontinus, des images même peuvent avoir une valeur expressive et animer pour le lecteur sensible un personnage de roman. Mais ici les traits, les mots, les images ne sont guère qu'un luxe décoratif. Cette profusion de beautés extérieures rend plus sensible encore l'absence du travail essentiel. C'est, dirait-on, le jeu d'une princesse chinoise suivant sur la soie, selon son caprice, les fantaisies de la lumière, la courbe charmante ou saugrenue des objets. Je ne médis pas de ce jeu, j'en sais tout le prix, j'en sens tout le charme. Mais il s'agissait de faire vivre et de faire agir un homme. Et cet homme ne vit pas d'une vie effective et complète, et nous ne percevons ni les mobiles, ni même le sens de son action. Pour toucher à des exemples, je ne me représente pas clairement le mouvement d'orgueil jaloux qui, lorsqu'il l'aimait à Venise, le détacha de Donna Marie. Je ne vois pas clairement quelle suite de sentiments le conduisent finalement à cette satiété amère, à cette volupté sadique de la mort qu'il communique, par une dernière victoire de sa volonté, à une pauvre enfant amoureuse... Une promesse d'émotion sensible qui n'est pas entièrement tenue, un besoin d'émotion intelligente qui est éveillé, mais non sa-

tisfait, voilà donc à quoi tient mon malaise, et, si je ne l'ai pas fait comprendre, je le comprends bien.

*
* *

C'était défier la chance pour une femme, et pour une femme qui est poète à ce degré, de faire tourner tout un roman autour d'un personnage masculin. Je ne vois guère que George Eliot qui ait été capable de ce tour de force, et encore le roman où elle l'a tenté, *Adam Bede*, est-il son livre le moins heureux. On ne saurait trop insister là-dessus. La tâche propre, le mérite vrai des femmes, dans le roman, c'est de pénétrer, de divulguer sur leur sexe des nuances d'émotion, des formes psychologiques ou même des vérités morales qui échappent à l'homme le mieux averti. Dans le livre même de madame de Noailles, dès que du personnage d'homme nous passons aux figures féminines qui l'accompagnent, le ton change, la vie s'éveille, la vérité sort.

C'est la jeune Corinne qui, par un soir d'été, révèle à Antoine Arnault, dans un mouvement pudique et désolé, son amour involontaire. C'est Donna Marie qu'Antoine aima à Venise, et dont la souffrance mal expliquée s'exprime par des gestes si justes et des mots si forts. L'épisode de Donna Marie est, je crois, le plus beau du roman, bien qu'elliptique et raccourci, et on le dirait interrompu, comme certaines parties du *Dominique* de Fromentin, par une omission de sentiments intermédiai-

res qui obscurcit la narration, mais sans en altérer la justesse. J'aime surtout cette aventure quand elle semble se renouer quelques années plus tard, et que Donna Marie implore son amant de reproches si cruels, si tendres : « Une nuit pour que meure en moi jusqu'à la racine de ce désir ; une nuit pour te voir comme tu es, faible, pâli, vieilli, ô mon amour ! » La scène est d'une cruauté profonde et forte, et je la préfère aux derniers chapitres du livre, qui sont pourtant ceux que madame de Noailles a traités avec plus de complaisance et de curiosité. Mais je sens quelque chose de factice et d'arbitrairement imaginé dans ce voluptueux et morne amour d'Antoine Arnault et de sa jeune belle-sœur Elisabeth, faux inceste, qui rappelle à la fois la *Ville Morte* de d'Annunzio et l'*Amateur d'Ames* de M. Maurice Barrès, histoire trouble où se heurtent durement trop de sentiments contraires, et qui oppresse plutôt qu'elle n'émeut, où l'amour de la vie s'exprime par des cris trop indistincts, et le goût de la mort par de trop froides amertumes...

Je revois pourtant ces scènes éparses, j'évoque les paysages où l'action est disposée, les béguinages de Bruges et la Hollande, Florence, Venise et la campagne française. Je revois ces tableaux brefs, dessinés parfois d'un léger trait de pinceau, parfois presque trop chargés de couleur, mais toujours d'une lumière si transparente, et voici qu'un scrupule me vient. Il y a, dans mon jugement, trop d'exigence inquiète, un souvenir trop précis,

trop d'attente confiante, et peut-être n'ai-je pas estimé ce livre ce qu'il vaut. Je me demande, comme on l'a fait déjà dans une autre intention, ce que j'en aurais pensé s'il était signé d'un nom qui me fût tout à fait inconnu, et j'imagine que j'en aurais dit plus de bien. Une impression eût tout emporté, celle qui m'aurait saisi dès la dixième page : la révélation d'un don verbal extraordinaire, d'une sensibilité, d'une sensualité poétique dont l'originalité, la justesse, l'élan n'ont probablement pas d'égales. J'en aurais subi l'ascendant, j'aurais goûté dans sa première vigueur cette saveur étrange et forte. J'aurais reçu, dans l'étonnement du premier contact, cette âme à la fois répandue et contractée, qui aspire, recueille avec le même frisson, les gestes de la passion ou de l'art, les mouvements de la nature et de la pensée humaine, cette âme dont les surprises et les enthousiasmes créent de si belles images, devant qui la poésie accourt « comme l'ange du bienheureux Angelico dans la fresque de Saint-Marc. qui vient comme un jeune homme si pressé, si ardent, et qui dit : Je vous salue, Marie ».

Et j'aurais cru l'entendre parler quand la jeune Elisabeth exhale son amour à la terre : « Je ne sais d'où je viens, où je vais ; parfois, au centre des jardins, j'entends chanter et glisser les veines universelles ; ce qui germe et ce qui meurt fait à mon oreille un bruit familier. Cybèle et Proserpine, quand elles écoutaient la terre, ont dû surprendre ce bruit... »

XI

GÉRARD D'HOUVILLE

L'Inconstante.

Il n'y a aucune raison de cacher que Gérard d'Houville est un pseudonyme, puisque tout le monde le sait. Ce livre charmant est donc l'œuvre d'une jeune femme, qui s'appela Marie de Heredia, et qui se nomme madame Henri de Régnier.

Nous connaissions de madame de Régnier des vers, publiés dans de grandes revues, toujours signés de trois astérisques, mais qu'on n'éprouvait aucune hésitation à lui attribuer. L'*Inconstante* est son début dans l'art plus commun du romancier. Ce début ne trahit ni gêne, ni gaucherie, ni même cette émotion qu'on en dit inséparable. Madame de Régnier montre, au contraire, dans ce genre nouveau pour elle, une assurance immédiate, et une grâce pleine d'autorité.

J'aime fort le sujet de son roman. Il prouve qu'on

ne saurait badiner avec l'amour, et que la Déesse souffre peu qu'on méconnaisse sa toute-puissance. Gilette Vernon ne vit tout d'abord dans l'amour qu'un divertissement « comme le jeu, le théâtre ou la promenade ». Elle goûtait ce divertissement avec une aimable vivacité, mais sans y attacher grande importance. — « Elle était franche et spontanée, et, quand Valentin de Verovre lui avait demandé si elle voulait bien l'aimer un peu — comme on se demande entre gosses : « Voulez-vous jouer avec moi ? » — elle avait dit oui, sans coquetterie, avec simplicité. — « Je veux bien ; vous êtes si gentil ! »

L'amour de Gilette et de Valentin ne fut que tendresse gaie, enfantillage voluptueux, plaisir inconscient ; je dérobe à Gilette ces formules si agréables. C'est à peine s'ils devinèrent, entre eux, en se promenant le soir dans des jardins, un instant de trouble, ou bien, un matin qu'ils se promenaient sur les quais, un mouvement de jalousie. Et, quand Valentin quitta Gilette pour un long voyage, ce départ la laissa sans tristesse et sans regret. Mais si nous pouvions, dans l'amour, séparer le plaisir de la souffrance, ne serions-nous pas trop heureux, ou trop misérables ? Ici parut donc la Déesse irritée. Et, comme ses ruses sont infinies, elle suggéra à Gilette le caprice inexplicable qui la fit céder à l'amour de Michel. Etant devenue distraitement la maîtresse de Michel qu'elle n'aimait pas, elle comprit alors quel sentiment puissant et durable la liait à Valentin. Elle comprit qu'elle l'a-

vait aimé, tout simplement. Valentin, au même moment, rêvant à la mort dans le Campo-Santo de Pise, faisait la même découverte : « Nous avons été imprudents et présomptueux, nous nous sommes promis de ne pas nous aimer pour de bon, de ne jamais nous prendre au sérieux. Qu'en pouvions-nous affirmer, pauvres gosses mélancoliques et tendres qu'un hasard a jetés aux bras l'un de l'autre dans un moment de gaminerie amoureuse, et qu'il a liés sournoisement à jamais ? »

L'inconstance a donc rendu Gilette amoureuse et fidèle. Elle quitte aussitôt Michel, sans prendre garde au chagrin de cet amant intérimaire, mais sentimental. Et elle court à la campagne, chez une amie. Là, elle attend Valentin, anxieuse de l'aveu qu'elle lui doit, mais bien sûre pourtant de son pardon et de son amour. Valentin arrive, et lui apporte la nouvelle que Michel s'est tué de désespoir. Mais Gilette et Valentin s'aiment si fort désormais que l'image même de Michel ne peut plus les séparer, qu'elle laisse l'amante sans remords et l'amant sans jalousie. Et puis, il fallait un sacrifice à la Déesse ; qu'importe que ce soit le sacrifice de l'innocent ?

Je goûte infiniment cette aventure. Elle est touchante, elle est morale ; elle est extrêmement agréable. Les gamineries de Gilette sont, dans leur drôlerie spontanée, de la plus savoureuse fantaisie. Je n'oublierai pas l'arrivée de Gilette chez Michel, à leur premier rendez-vous, quand lui reste timide et troublé et qu'elle est si tranquillement aisée. Elle

n'a pas mis de voilette ; elle sonne fort et naturellement ; voyant du Xérès préparé, elle dit : « Tu sais, j'aime mieux le Porto », et, comme la pendule du salon l'a frappée par sa laideur, elle lui envoie, en s'en allant, ce télégramme passionné : « Pour samedi, ôtez donc la pendule. »

Toute cette première partie, par sa désinvolture et sa froide liberté, rappelle Pierre Louys, le ton du Parnasse, et se rattache à *Fortunio* ou à *Mademoiselle de Maupin*. Mais on aimera dans l'*Inconstante* un charme plus personnel, fait de fluidité, de câlinerie, d'une souplesse exacte et fuyante. Gérard d'Houville aime montrer, quoique avec nonchalance, une entente minutieuse des goûts et de la manière des femmes, et par là son roman reste bien féminin, car les hommes n'y entendent pas grand'chose. Enfin, quand j'aurai noté que le style est celui qu'on attendait d'un très bon poète, à la fois simple et imagé, riche et solide, que la suite du récit est heureuse et libre, et qu'on n'y peut regretter, par places, qu'un peu de diffusion, j'aurai dit, je crois, tout l'essentiel. C'est un beau roman.

XII

ROMANS DE FEMMES

Il paraît décidément très probable que, d'ici une douzaine d'années, le roman sera devenu un véritable domaine féminin, une sorte de genre réservé où l'on ne verra plus un homme s'aventurer sans un peu de surprise choquée. Nous ne nous en étonnons plus, parce que la remarque est banale. Mais les femmes, que le succès pousse, redoublent d'efforts, et chaque jour elles étendent, elles consolident leur conquête.

Ce n'est pas un phénomène tout à fait nouveau, et d'ailleurs on trouve rarement quelque chose de nouveau en littérature. Le plus grand romancier et le romancier le plus populaire du dix-septième siècle sont deux femmes, madame de la Fayette et mademoiselle de Scudéry. Pendant le premier tiers du dix-neuvième siècle, ce sont les femmes qui ont assuré la production courante du roman.

Et que serait-ce si nous passions en Angleterre?... On constate l'envahissement de la littérature romanesque par les femmes, chaque fois que l'élément féminin prédomine, en qualité et en nombre, dans la composition du public qui lit les romans. Et cette prédominance même dépend des conditions générales de la vie des femmes, de l'indépendance de leurs mœurs, du rôle qu'elles tiennent dans la société. Dès que la réputation littéraire dépend des femmes, c'est aux femmes qu'elles préfèrent l'accorder. Et d'ailleurs, les femmes savent mieux que nous ce qui convient aux femmes.

Nous nous demandons, parfois, à quoi pourront bien s'occuper les femmes dans l'Etat socialiste. Je crois, quant à moi, qu'elles s'y acquitteront mieux que nous des tâches de bureaucratie, de statistique, d'enseignement, qu'elles seront meilleures maîtresses d'école et meilleurs professeurs de lycée. Mais cela est controversé, et nous savons au moins cette chose sûre: quand les femmes ne sauront que faire, elles feront des romans. C'est une fonction féminine ; c'est une des formes naturelles de l'oisiveté, je n'ose pas dire de la vanité féminine.

*
* *

Les hommes n'en font plus, de romans, ou guère. Les uns font du théâtre, les autres font des livres, tandis que le personnel des romancières s'accroît avec une douce et inflexible continuité.

Je le crois, aujourd'hui, presque indénombrable. Nous avons la glorieuse Trinité : Madame Mathieu de Noailles, madame Henri de Régnier — qui signe Gérard d'Houville — madame Marcelle Tinayre, dont les succès simultanés et concordants firent un si rude bruit. Cet éclat nous fit penser aux devancières moins heureuses, car l'on n'est jamais parfaitement juste pour les femmes. Nous avons à leur égard une succession de préjugés contraires plutôt qu'une véritable équité. Des femmes, avant la Trinité, avaient écrit des livres mieux qu'agréables ; mais qui songeait à traiter avec la considération dont elles sont dignes Brada, ou madame Jeanne Marni, ou madame Jean de Ferrière, ou madame Jean Roanne, ou telle autre ? On ne s'avisait pas que, de tous nos romanciers français, Brada est celui qui rappelle du plus près la manière de madame Mathilde Serao, et que, si la substance est moins riche, l'observation moins crue et moins forte, les *Lettres d'une Amoureuse*, par exemple, n'en sont pas moins un livre délicieux qui n'a pas été mis à son rang. Fort heureusement, la gloire de la Trinité vint projeter en arrière quelques rayons sur ces talents précurseurs, en même temps qu'elle appelait à la vie l'infinité des vocations latentes. Je ne me risquerai pas à cette énumération illimitée. Mais tout le monde sait, par exemple, combien madame Myriam Harry est proche d'entrer dans la constellation. Le dernier livre de madame Ivan Strannik confirme décidément le

goût qu'on avait pour un talent délicat, secret et original. Mademoiselle Judith Cladel, héritière d'un nom cher aux lettres, a débuté, voici quelques mois, par un roman qui permet les plus grandes espérances. Mais à quoi bon citer des noms ? A chaque saison, nous découvrons une ou deux douzaines de romancières inédites. Certaines ont plus que du talent ; quelques-unes ont du talent, les autres voudraient avoir du talent, ce qui revient à peu près au même, personne n'ayant le mauvais goût de les détromper.

Je connais l'objection des littérateurs chagrins que gêne cette concurrence imprévue. Ils font observer que, lorsqu'il s'agit d'un roman de femme, le jugement s'altère et devient complaisant, que les termes de comparaison changent, que le sens même des expressions se modifie. Et il y a quelque justesse dans ces réserves, mais seulement en ce qui touche le jugement courant des œuvres communes. On dit aisément d'une femme : Oui, elle a du talent, — et il n'y a là qu'une courtoisie condescendante à laquelle personne ne se méprend, sinon l'auteur. Mais quand on dit de la *Nouvelle Espérance* que ce roman est d'une beauté véritable et neuve, c'est une expression sérieuse, qui n'a rien de relatif, où il n'entre ni courtoisie, ni condescendance. Et tant pis pour les littérateurs chagrins...

Ce qui reste vrai, c'est qu'à mérite égal, ou même à mérite moindre, le roman d'une femme se vend mieux, les femmes voulant le lire, parce

qu'il est d'une femme, et les hommes, pour la même raison.

* * *

La Bruyère dit, dans une page dont je détourne à peine le sens: « Ce sexe va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire. Elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche ; elles sont heureuses dans le choix des termes, qu'elles placent si juste, que, tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nouveauté, et semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent ; il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée qui est délicate... » Il faut croire que les femmes ont changé depuis La Bruyère ; ce n'est plus tout à fait à ces caractères que l'on discerne les romans féminins. Sans doute, pour un lecteur un peu exercé, le roman d'une femme se désigne et se fait connaître avec netteté, presque avec certitude. Mais le signe distinctif, ce n'est pas le bonheur, la pureté et la fine invention du langage. Ce qui apparaît tout d'abord, c'est que, dans les romans de femmes, les personnages de femmes sont spéciaux, réels, et, soit par l'imagination du caractère, soit par les détails même fortuits de l'observation, révèlent de la vérité imprévue et neuve, tandis que les caractères d'homme gardent quelque chose

de typique et de convenu. Il est superflu d'en donner des exemples ; il vaut mieux en indiquer la raison, qui est claire. Les femmes ne connaissent pas les hommes. Ou plutôt les femmes et les hommes ne se connaissent pas entre eux. Car mon argument pourrait se retourner sans aucune peine. Dans le plus fade roman de femme, on trouve quelque détail aigu ou secret de psychologie féminine que n'eût pas imaginé un Stendhal ; dans le roman de l'homme le plus commun, pourvu qu'il soit sincère, on trouvera cette ouverture directe et crue sur l'âme masculine qu'on cherche en vain dans l'œuvre même d'une Eliot. Quels que soient notre don d'observation ou la richesse de notre expérience, nous ne connaissons fortement qu'une vérité, celle de notre sexe ; elle est la seule que nous ayons pénétrée dans toute sa réalité, dans toute son impudeur. Le sexe adversaire nous reste toujours voilé soit par la convention littéraire, soit par l'hypocrisie, soit même par l'amour. Le génie seul échappe à cette règle, le génie d'un Balzac ou d'un Tolstoï, et cela parce qu'il ne procède jamais par observation, mais bien par une sorte de divination poétique.

Puis, cette première impression dépassée, si l'on regarde de plus près, en connaisseur, on découvrira toujours, dans les romans de femmes, quelque chose d'extrême et d'excessif, excès de négligence ou excès d'application, excès de sagesse ou débordement de lyrisme, excès d'exactitude ou invraisemblance romanesque. Je ne vois guère

qu'une exception à cette remarque, c'est George Eliot, que je tiens d'ailleurs pour l'un des plus admirables romanciers qui soient dans les deux sexes et dans toutes les littératures. Mais sauf Eliot, et peut-être madame Tinayre, je ne vois guère d'autre réserve à marquer. Parmi les romans de femme, les uns sont d'une vérité si insistante, si appesantie, prennent si vite un air d'abandon et de confidence, qu'on est presque gêné, comme devant une inconnue qui, dès le premier entretien, livrerait tout le détail intime de sa vie. Je ne cite pas d'exemple de ces romans où l'auteur reste évidemment lié à sa propre vie; c'est le plus grand nombre. Et quand l'auteur a fait effort pour s'en affranchir, voilà brusquement qu'il paraît s'échapper, non seulement au-dessus de sa propre vie, mais au delà de toute vie et de toute réalité. C'est alors le roman romanesque jusqu'à l'absurde, le roman d'imagination envahissante et effrénée où s'est vainement débattu, par exemple, le grand talent de George Sand.

Ce qui manque le plus aux femmes, c'est l'emploi juste de l'imagination. Ou bien leur imagination reste inerte, les laisse asservies à leurs émotions et à leurs souvenirs, ou bien elle ravit tout, se déploie sans règle et sans mesure. Les dons d'observation ne leur font jamais défaut; elles sont attentives et défiantes ; elles voient clair. Ce qui leur manque, c'est l'équitable mélange de l'expérience et de l'invention; c'est la conciliation, l'équilibre entre la vérité observée et la

vérité imaginée, c'est-à-dire ce qui a fait les plus grands artistes du roman, un Stendhal, un Flaubert, un Tourgueneff. Dans un roman de femme, il y a toujours absence ou excès d'invention, absence ou excès de poésie. *Aurora Leigh*, d'Elisabeth Browning, est le meilleur type de ces romans, d'ailleurs fort rares, et pour cause, où la surabondance, le débordement du lyrisme, au lieu de s'ajouter à la vérité comme une légère parure, en viendrait presque à la recouvrir ou à l'accabler.

***

Cela se conçoit ; il n'y a point de moyen terme pour les femmes. Elles sont tout entières dans la sensation, dans l'aspiration de leur propre vie, ou dans l'élan effréné vers une vie autre. Il est conforme à la nature de l'homme de chevaucher entre la vie et le rêve, de mêler des songes à ses souvenirs, d'aviver par l'imagination ses émotions présentes. Chez les femmes, au contraire, cette combinaison n'existe pas ; quand elles ne sont pas enfermées dans une conscience ardente de leur vie, closes jalousement, défensivement, on les sent toutes projetées hors de la vie réelle par la force du rêve et du désir. Et c'est pourquoi, si nous leur trouvons plus de naturel, de sincérité, de spontanéité, et par suite plus d'agrément, il faut reconnaître qu'il leur manque cette faculté, qu'ont les hommes, même médiocres, de choisir dans leur expérience, de l'adapter, de la transformer,

de composer avec des éléments vrais une œuvre imaginaire et vraisemblable, de donner à la réalité observée un air de création, et à l'imagination l'assise de la vérité.

Une même alternative se pose en ce qui touche la facture, la forme, le style. Les femmes ne sont pas naturellement artistes. Le goût, la mesure, le sens de la composition et de l'arrangement sont des qualités plutôt masculines. Dans un livre de femme, il y a trop ou trop peu d'art, rusticité ou recherche affectée, et, comme je le disais tout à l'heure, excès d'application ou négligence du métier. Prenez le dernier roman de madame Henri de Régnier (l'*Esclave,* de Gérard d'Houville). Madame de Régnier est un écrivain de race et de sang. Elle a le charme, la facilité, la pureté, tous « ces dons que l'on dit naturels et qui sont au contraire si étranges ». Elle écrit un peu comme M. Pierre Louys, mais avec une plus grande variété d'effets et une grâce plus spontanée. La conception de ses romans est toujours libre et plaisante. Les paysages y sont heureux et bien placés, le dialogue à la fois fantaisiste et précis, et les deux dernières pages de l'*Esclave* prouvent de quelle cruelle vigueur dramatique dispose aussi, quand il lui plaît, madame de Régnier. Quel est donc le défaut du livre? Sa négligence, sa fluidité même. Il y manque l'effort pour rassembler, pour condenser une matière arbitrairement dispersée. Ce désordre paresseux, presque dédaigneux, n'est certes pas sans élégance, mais

l'élégance n'est pas tout l'art. Et surtout, dans cet abandon, madame de Régnier ne s'est pas assez clairement rendu compte que la fable qu'elle avait choisie — l'histoire d'une femme reprise, malgré elle, par l'homme qui déjà, une première fois, l'a torturée et abandonnée, — était de celles que l'on doit pousser plus loin et plus profondément.

Je suis honteux que le mouvement même de cet article m'oblige à n'insister que sur le vice d'un roman d'ailleurs délicieux... Mais je ferai un reproche presque analogue au *Livre d'une Amoureuse*, de madame Jeanne Marni. Madame Jeanne Marni a un don très rare : elle sait toucher ; elle sait amener le lecteur au bord des larmes, et cela simplement, en toute franchise, sans aucun procédé de sensibilité déloyale. Ses nouvelles dialoguées, ses comédies, montrent ce que son observation a de curieux et de perspicace. Un roman de madame Marni pouvait être une façon de petit chef-d'œuvre, et celui-ci n'en est pas un. Pourquoi ? Toujours par négligence. Le récit se noue à peine, ne finit pas ; il est inégal et cursif, et l'on dirait qu'il oublie tout dans la grâce même de sa course.

En sens contraire, prenez la *Lueur sur la Cime*, de Jacques Vontade. Jacques Vontade est l'un des pseudonymes d'une femme de mérite qui se nomme madame Bulteau, et l'on a fait ou tenté de faire à ce livre un succès dont je ne demeure pas d'accord. Ce qui le caractérise en effet, c'est l'effort, la volonté, l'application allant jusqu'à une sorte de pesanteur pédante, et cet excès-là est moins

agréable que l'autre. C'est un livre dense, surchargé d'un trop plein d'êtres, d'idées, de sensations et de théories. On y voit des mondains français, une cantatrice italienne, un anarchiste scandinave, un aventurier cosmopolite, et tous sont en proie à des passions à la fois raisonneuses et frénétiques. Le style est bariolé, composite, sans goût et sans tact... On dirait qu'en quatre cents pages, l'auteur a voulu faire tenir, bon gré mal gré, tout ce que la vie lui a rapporté d'expériences, de réflexions, de confidences. Mais précisément, dans cette luxuriance touffue, il y a parfois comme des éclairs d'intelligence aiguë, une prise directe sur ce que certains types d'êtres ont de distinctif et de profond, des traits ou des mots d'une justesse singulière et frappante. C'est le livre d'une femme intelligente, qui a beaucoup su, beaucoup éprouvé, beaucoup réfléchi, qui a un sens exact et sûr de la vie sentimentale, mais qui n'était pas née pour écrire des romans, qu'aucun instinct impérieux n'y pousse et n'y guide, et qui n'a entrepris et achevé celui-ci que pour l'avoir obstinément voulu.

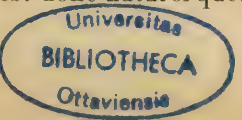
*
* *

Et me voici amené à conclure contre moi-même qu'après tout, faire des romans n'est peut-être pas un métier si naturel aux femmes. Ce qui leur est naturel, c'est, comme à tous les êtres vivants, d'écrire le roman de leur vie, imaginaire ou réel, de

confier l'histoire qu'elles eurent ou qu'elles avaient souhaité d'avoir. Mais quand chacun des êtres vivant en ce monde nous aurait livré son autobiographie, cela ne ferait pas beaucoup de beaux livres de plus. Il y faut ou bien de l'art, ou bien une sincérité absolue, héroïque. Ce besoin de confession mis à part, le roman, pour les femmes, est trop un jeu ou marque trop l'effort ; il est tout plaisir ou tout peine, et il faudrait qu'il ne fût tout à fait ni l'un ni l'autre. Naturellement, il vaut mieux qu'il soit tout plaisir.

Du reste, cela pourra changer assez vite. Les femmes — celles du moins chez qui se recrute le personnel des romanciers — en sont à une transition difficile. Elles sont libérées, mais oisives. Leur activité est reconnue licite, mais n'a pas encore son affectation normale. Cette contradiction, toute passagère, explique l'état de crise dont on peut, en toute occasion, à tout point de vue, reconnaître les symptômes ou marquer les effets. De là viennent sans doute cette instabilité, cet excès, cette avidité obstinée à épuiser ou à rejeter le présent, le réel, en un mot ce déséquilibre moral dont je n'ai fait que suivre la trace à travers la production littéraire des femmes. De là cette paresse boudeuse ou cet entêtement laborieux. Une grande ardeur inemployée se dévore elle-même, haussant ou baissant sa flamme selon le vent.

Plutôt que de la littérature romanesque, ces grandes crises morales sont l'aliment de la poésie, du lyrisme. Il est donc naturel que, depuis cinq ou



six ans, nous ayons vu se lever une telle floraison de poétesses, et l'on peut prédire avec certitude que ce mouvement n'est pas à son terme. Il est naturel aussi que, dans le même temps, ait paru un livre comme la *Nouvelle Espérance*, livre unique en son genre, et qui est un poème lyrique autant qu'un roman. Mais cette période de crise, de transition contrariée peut n'être pas favorable au travail normal du roman, qui exige de la solidité, de la réflexion et de l'équilibre. J'ai donc ce scrupule d'avoir imputé à une disposition naturelle des femmes ce qui pourrait être une conséquence de la condition présente de leur sexe. C'est une erreur que l'on commet souvent, mais qu'un assez lointain avenir permet seul de constater, ce qui fait que je n'en ai pas de honte.

XIII

M. PAUL BOURGET

Un Divorce.

Je cherche un jugement d'ensemble sur le roman de M. Paul Bourget, et je me rappelle la réponse un peu bougonne que fit jadis Henry Becque, interrogé par quelque *interviewer* sur les pièces à thèse : Elles ont généralement deux défauts, répondit en substance l'auteur des *Corbeaux*. Ce sont presque toujours de mauvaises thèses et de mauvaises pièces.

Le roman de M. Paul Bourget est un roman à thèse. Et c'est une mauvaise thèse, et c'est un mauvais roman. Ce n'est pas seulement parce qu'il est à thèse qu'il est mauvais. M. Paul Bourget n'a nul besoin d'une thèse pour fabriquer un roman au-dessous du médiocre. *Terre promise*, *Cosmopolis*, *Une Idylle tragique*, et quelques autres, seraient là pour l'attester. Mais, sans l'intention morale, ce

livre-ci ne serait pas si mauvais que je le trouve. Il est arrivé que, dès la première page, M. Paul Bourget a posé une proposition dogmatique, qu'il a voulu la démontrer à tout prix ; et, comme ce n'était pas facile, cette proposition étant au moins incertaine, il s'est mis intrépidement à fausser les caractères qu'il avait lui-même choisis, à détourner la situation qu'il avait lui-même établie. Invraisemblances, contradictions, absurdités même, rien ne lui a plus coûté pour arriver à la conclusion par lui préméditée. Cette audace partiale a été châtiée comme il convenait. Par ce parti-pris sectaire M. Bourget a gâté ce qu'il pouvait y avoir d'ingénieux ou de pénétrant dans sa fiction, et, d'autre part, ayant voulu trop prouver, il n'a plus rien prouvé du tout, sinon qu'il avait fait un méchant livre. Même pour les lecteurs disposés à recevoir son édifiante parole, comment ce récit baroque et déroutant pourrait-il garder sa vertu persuasive ? Au reste, qu'on veuille bien en juger.

*
* *

Ce que M. Paul Bourget veut démontrer, c'est que la pratique du divorce, étant contraire à la volonté de Dieu, est contraire au bonheur des créatures, qu'en effet, l'ordre divin et l'ordre social se confondent — ou plutôt devraient se confondre, car nous vivons en de tristes temps — mais que Dieu n'oublie jamais de venger sur le coupable, ou même sur l'innocent, l'outrage fait à sa loi. Car

M. Paul Bourget en est là. Nous l'avons connu jadis répétiteur de philosophie pour jolies femmes, à demi timide, à demi pédant, essayant d'insinuer, entre deux tableaux ébahis du beau monde, Spinoza, Schopenhauer et Ribot. Aujourd'hui il n'est plus timide, et son pédantisme a changé de caractère. Il est catégorique et magistral. Devenu, par patente spéciale de Mgr le duc d'Orléans, le fournisseur breveté de la famille royale, il a pris l'autorité tranchante et les opinions intraitables qui conviennent à son nouveau service. Il est royaliste comme son maître, théocrate comme certains des aïeux de son maître l'ont été.

Il continue à présent Maistre et Bonald, qu'il cite avec complaisance. J'inclinerais à penser qu'il ne les a pas lus mieux qu'il n'avait lu jadis Spinoza, car cet homme, bien que laborieux, travaille vite et croit trop tôt qu'il a compris. Toujours est-il que, depuis trois ou quatre ans, M. Bourget représente, avec moins de dons que Veuillot et moins d'habitude que Paul de Cassagnac, l'ordre de Dieu sur cette terre, et, le divorce étant notablement contraire à cet ordre, il était de la conscience de M. Bourget qu'il s'y attaquât. Voici donc l'histoire de la malheureuse Gabrielle de Chombault, exemple de la vengeance divine. Mariée à un gentilhomme alcoolique et dément, elle dut réclamer la séparation pour sauver des fureurs de cette brute leur fils unique, Lucien. Trois ans passés, Chombault fit convertir, comme le lui permet le Code civil, la séparation en divorce. Gabrielle, divorcée malgré elle,

resta seule, toute jeune, et fort empêchée d'élever son fils. C'est alors qu'Albert Darras, ingénieur, républicain radical et libre penseur, rechercha sa main. Darras avait toujours aimé Gabrielle; il n'avait pas osé, jadis, déclarer cet amour parce qu'il était pauvre. Maintenant il était riche. Gabrielle, touchée de cet amour, qu'elle devait bientôt partager, épousa Darras. Une fille naquit. Entre son mari, sa fille, son fils que Darras couvrit d'une tendresse et d'une sollicitude vraiment paternelles, Gabrielle connut onze ans de bonheur parfait.

Onze ans de bonheur parfait, c'est quelque chose. C'est même assez pour nous faire approuver, quel que doive être l'avenir, la détermination de Gabrielle. Que serait-elle devenue, pendant ces onze ans, avec le gentilhomme alcoolique qui fut son premier mari ? A sa place, quoi qu'il arrivât, je ne pourrais rien regretter; mais voyons cependant ce qui arrive. La fille de Darras et de Gabrielle vient d'atteindre l'âge de sa première communion ; l'approche du sacrement l'emplit de ferveur mystique, et voici qu'au contact de cette fillette énervée, Gabrielle sent remonter en elle la foi de son enfance. Elle voudrait communier, elle aussi, près de sa fille. Or, elle ne le pourra pas. En se remariant, elle a méconnu les lois de l'Eglise, et l'Eglise lui défend l'accès de ses mystères.

Arrêtons ici le pieux auteur. C'est la communion prochaine de sa fille Jeanne qui éveille en Gabrielle ce désir intense, désespéré, de rentrer au sein de l'Eglise apostolique et romaine. Mais pourquoi

Jeanne communie-t-elle? Voilà ce dont le pieux auteur ne nous donne pas d'explication raisonnable. Le père est entièrement dégagé de toute foi religieuse; Gabrielle, quand elle s'est remariée, ne croyait plus. Pourquoi a-t-elle exigé de son mari l'engagement d'honneur que leurs enfants à venir seraient élevés dans la foi chrétienne? Elle fut touchée, sans doute, par l'intolérance de l'Eglise, refusant de bénir son second mariage! En tenant pour vraisemblable cette singulière exigence, comment admettre que onze années de vie commune, de bonheur commun avec Darras, ne l'aient pas modifiée? Et même quand le désespoir de ne pouvoir communier à côté de sa fille conduit Gabrielle chez le P. Euvrard — dont M. Bourget s'est donné l'élégance, facile dans un roman, de faire un mathématicien illustre — quand le Père maintient rudement, contre cette femme désolée, la loi inflexible de l'Eglise, comment Gabrielle ne sort-elle pas en disant : Il est vrai que je ne suis ni une femme adultère lavant ses mensonges au confessionnal, ni une courtisane enrichie distribuant des aumônes; je ne suis qu'une honnête femme qui a cru pouvoir un jour se passer des prêtres. Je vois ma folie; je rentre chez moi, et je vais tâcher de calmer ma fille.

* * *

Gabrielle cependant rentre chez elle désespérée et anxieuse. Car ce n'est pas assez d'être interdite de l'approche des sacrements. Dieu n'est pas suffi-

samment vengé. Le bon P. Euvrard a prévenu Gabrielle qu'elle doit s'attendre à de plus sévères châtiments. En effet, dès qu'elle a mis le pied dans sa chambre, le plus douloureux ennui l'assaille. Un cruel conflit vient d'éclater entre son mari et son fils du premier lit, Lucien de Chombault.

Lucien, élevé par Darras, est libre-penseur, kantien et plutôt anarchiste. (Pourquoi d'ailleurs Gabrielle fut-elle plus exigeante pour l'éducation chrétienne de Jeanne, qui est l'enfant de Darras, que pour celle de Lucien, qui n'est que son enfant à elle ? C'est un mystère de plus). Il est tendre, délicat, ombrageux ; sa morale tient dans le respect de la conscience individuelle, le besoin de la justice, l'amour scrupuleux de la vérité. Il a rencontré une jeune fille, Berthe Planat, qui étudie la médecine. Cette jeune fille, jadis séduite par un garnement, a eu un enfant qu'elle élève. Elle est digne, chaste et courageuse. Lucien l'aime. Darras, qui n'a jamais vu Berthe Planat, ne connaît d'elle que les détails matériels de sa vie, et, craignant que son beau-fils ne fût dupé par une aventurière, il a révélé cette histoire à Lucien, qui l'ignorait. Une scène violente a éclaté entre les deux hommes, qui se sont séparés en ennemis.

Voilà le châtiment suspendu sur Gabrielle : la haine entre son mari et son fils. Mais sans insister sur ce que la scène entre les deux hommes a d'excessif, de trop rapide, — elle ne « passerait » pas au théâtre, bien qu'assez grossièrement mélodramatique — quel rapport a cette histoire avec le di-

vorce de la mère? Si Darras avait épousé Gabrielle veuve au lieu de l'épouser divorcée, si même il était le propre père de Lucien, en quoi les choses seraient-elles modifiées? Où voit-on, dans cette banale péripétie, la conséquence et la vengeance de l'outrage fait à la loi de Dieu? C'est la situation de *Claudie*, de *Denise*, des *Idées de Madame Aubray*. Et, quand Darras oppose à Gabrielle, vraiment un peu trop exaltée, cette objection évidente, veut-on savoir ce que M. Bourget répond pour elle : « Non, si j'avais été veuve, nous nous serions mariés à l'église : *Lucien m'estimerait...* » Lucien! qu'on nous a donné, d'abord comme le plus aimant des fils, ensuite comme un esprit affranchi de tout dogme! Cela devient plaisant, et je ne veux rien ajouter.

Cependant Gabrielle persiste à voir dans cette aventure l'effet de la malédiction de Dieu. Elle ferait mieux de remontrer à Darras qu'après tout le mariage de Lucien avec Berthe n'est pas un malheur si redoutable. Mais, au contraire, cette tendre mère attise le conflit en y mêlant des regrets d'ambition déçue, des fiertés mondaines, en confirmant Darras dans les fausses rigueurs de sa morale bourgeoise. Il faut bien que M. Bourget force et tende la situation pour amener entre Darras et Lucien le dialogue, soigneusement préparé, qui est la morale du livre. « Comment, dira Darras, tu veux épouser cette fille, qui a eu un enfant d'un autre homme! — Eh bien, répondra Lucien, et toi ? » Car le pseudo-mariage de Gabrielle et de Darras, inexis-

tant devant Dieu, doit s'écrouler maintenant sous la justice divine, et Lucien est l'instrument choisi pour cette destruction. Ce délicat jeune homme, désespérant d'obtenir le consentement de sa mère à son mariage, s'avise d'aller demander l'appui de son vrai père, dont il connaît cependant l'abjection, et Berthe Planat ne le détourne pas de cette infamie morale ! Le gentilhomme, dès la première démarche, donne sans barguigner son consentement qui, d'après la loi, suffit... Enfin, allant toujours plus loin dans la fantaisie, M. Bourget nous montre Lucien au chevet de ce père, qui meurt de ses crapuleuses débauches. Le voici traversé tout à coup par l'instinct filial. La voix du sang a parlé. C'est bien Chombault qui était son père. Darras sera désormais moins qu'un ennemi : un étranger. Lucien ne pardonnera pas à sa mère d'avoir abandonné Chombault, de l'avoir « sacrifié » à Darras. Il quittera Paris avec Berthe Planat, dont la philosophie libertaire s'accommode parfaitement, à ce qu'il paraît, de ces niaiseries, pour ne jamais revenir.

Et la malheureuse Gabrielle? Elle dit : Le P. Euvrard avait raison. Je suis justement punie. Tous les événements prophétisés par le saint homme, arrivant ainsi à point nommé, augmentent, exaltent sa foi renouvelée. Quand elle apprend la mort de Chombault, sa première pensée est : A-t-il reçu les derniers sacrements ? Et d'ailleurs la mort de Chombault pourrait lui permettre de réparer, par un mariage religieux avec

Darras, le crime sacrilège qu'elle a commis. Mais Darras refuse. Il ne veut pas déshonorer leur bonheur passé, entacher rétroactivement la naissance de sa fille. Gabrielle, déjà privée de son fils, l'est maintenant de son mari, ou, comme dirait M. Bourget, de son amant. Elle voudrait fuir. Mais, si elle fuyait, Darras reprendrait sa fille et l'élèverait hors de l'Eglise. Quelle âme sauver, celle de sa fille, la sienne, celle de Darras si Dieu le permet, car les voies de la grâce sont impénétrables ? Tel est le dédale, « la prison » où Gabrielle Darras est enfermée pour avoir transgressé la loi de Dieu. Qu'elle y reste.

*
* *

Et pourquoi tant de grossières incohérences ? Est-ce pour nous persuader que lorsqu'on est, comme Gabrielle, aux trois quarts débarrassé de la foi religieuse, il est prudent de s'en délivrer tout à fait ? C'est la conclusion qui se tire le plus naturellement du livre, et, pour cette propagande involontaire, on se sentirait porté à l'indulgence envers M. Paul Bourget. Mais, qu'on m'en croie, si tel est l'effet, son intention fut tout autre. Il s'agissait de montrer, par un exemple choisi pour être spécialement significatif, que la loi humaine ne saurait impunément s'insurger contre la parole divine. Mais, après tout, pourquoi Dieu défend-il le divorce ? Est-il permis de le demander à M. Paul Bourget ou au P. Euvrard ? Sur ce point,

l'oratorien et le romancier sont plus catégoriques qu'explicites. C'est d'abord parce que Dieu l'a dit dans son Evangile. A cette raison qui a cessé d'être péremptoire depuis que le bras séculier, si j'ose dire, n'y met plus la main, le P. Euvrard daigne ajouter une brève déduction sociologique. L'intérêt individuel, dit-il, doit céder à l'intérêt social. La société n'est que la somme des familles qui la composent. Or, le divorce est destructeur de la famille.

Ce n'est pas nous qui contesterons au P. Euvrard que l'intérêt social doive primer l'intérêt individuel. Nous pourrons même, le moment venu, rappeler ce principe au P. Euvrard et à ses ouailles. Admettons aussi, pour couper court, que la société ne soit qu'une agglomération de familles, bien que cette sociologie patriarcale retarde d'environ deux mille ans. Mais à quel point de vue le divorce corrompt-il les familles? M. Bourget n'a pas pu nous démontrer qu'il en détruisait la solidité ; il est trop clair qu'il en assure la pureté, qu'il accroît, dans la vie familiale, la liberté et la franchise, qu'il donne leur prix aux consentements et sa valeur à la durée. Il empêche, ou il diminue, le mensonge, la brutalité et le dol. Alors, que nous veut le P. Euvrard ?

Je sais bien ce qu'il nous veut. A ses yeux, le divorce menace l'unité des croyances, « la suite dans la tradition, la fixité des mœurs en dehors de laquelle tout n'est qu'anarchie. » Mais si la fin de la vie sociale n'est que de maintenir la fixité des traditions, pourquoi se donner la peine d'un si gros

livre où l'on pose en axiome, dès le début, ce qu'on prétend démontrer à la fin par la vertu de ce même axiome? C'est ce qu'on nomme, en logique, un cercle vicieux. Puisque M. Bourget se place si nettement au point de vue traditionaliste et théocratique — qui ne fut même pas celui de la vieille France — c'est peine perdue de discuter avec lui. On le croira ou non sur sa parole. Il aura toujours raison, ou toujours tort.

Quand on a goûté M. Bourget — et il y avait des raisons, autrefois, de lui porter sympathie — c'est chose un peu affligeante de le voir ainsi descendu dans cette barbarie théologique. Je ne suspecte pas sa sincérité. Je ne suspecte jamais la sincérité de personne. Mais, s'il était sage, il se débarrasserait sans trop attendre de cette cagoule qui ne lui va pas. Il n'est pas de taille, il n'est pas de force. Il devient difficile de parler au nom de Dieu dans notre temps. Pour souffler dans la trompette sacrée, à lui, en tout cas, le souffle lui manque. Un de Maistre avait une autre carrure et une autre voix. Faible, incertain comme il l'est, réussissant toutes choses à demi, borné par les contradictions de son esprit et l'insuffisance de sa culture, il n'est fait pour s'attaquer qu'à des formes moins accusées de la vie. Qu'il retourne aux hésitations sentimentales, carrière fructueuse qu'il fut imprudent d'abandonner. Il retrouvera d'ailleurs les mêmes lecteurs et les mêmes lectrices qu'ont aujourd'hui ses romans pieux. Mais leur plaisir sera plus sincère.

XIV

J.-K. HUYSMANS

L'Oblat.

Vers 1830, dans le château de la Chesnaie, en Bretagne, un prêtre connu sous le nom de M. Féli, et qui s'appelait Lamennais, réunit autour de lui quelques disciples aimant comme lui le peuple, la philosophie et les exercices religieux. Parmi ces jeunes gens se trouvait l'aimable Maurice de Guérin, et nous savons par lui comment passait la vie dans cette maison pleine d'ardeur, de science et de piété.

La liberté tempérait la règle; l'étude interrompait la prière; ce n'était point précisément la vie claustrale, mais un recueillement studieux, une solitude choisie... Ainsi vécut Maurice de Guérin dans sa jeunesse, et telle est aussi la vie que le héros de M. Huysmans, le romancier Durtal, rêva pour son âge mûr. Durtal se sentait effrayé par la discipline obligée du cloître; il craignait que la multitude

des offices, coupant incessamment la journée, rendît impossible tout travail; il désirait garder la liberté de son loisir et le choix de ses promenades. Pourtant il aimait la prière, et ne voulait pas vivre loin de Dieu.

Plus jeune, Durtal eût été rejoindre à la Chesnaie Maurice de Guérin et M. Féli. Ou bien il eût tenté de réaliser, à Paris même, le plus difficile de ses rêves : une cité d'érudits, d'artistes, d'ouvriers d'art habitant chacun sa maisonnette, dans quelque allée fleurie des faubourgs ; une bibliothèque, un oratoire, un prêtre dirigeant la vie religieuse; le travail isolé, l'oraison commune. Mais M. Féli est mort, et les faubourgs de Paris n'ont pas vu s'ouvrir encore cette cité spirituelle. Durtal se fit donc oblat de Saint-Benoît.

D'après la règle de Saint-Benoît, l'oblat appartient à l'ordre; il est soumis à la juridiction de l'abbé. Mais il ne prononce pas de vœux; il vit hors de la clôture et garde l'habit séculier. Il est dans le monastère un ami toujours convié, et qui peut se dire de la maison. Durtal fut donc heureux, ayant trouvé ce qu'il cherchait. Il put vivre dans une maison solitaire, à l'ombre du cloître bénédictin. C'était au Val Notre-Dame, en Bourgogne, dans un pays de vignobles et de prés. Il travaillait au livre que M. Huysmans publie aujourd'hui, et suivait assidûment les offices. Les paléographes bénédictins ont, les premiers, restitué dans sa pureté le plain-chant religieux. Or, Durtal aimait la musique religieuse et la liturgie; il goûtait la mystique

et la symbolique. Il prit joyeusement sa part de la vie d'un ordre qui est voué au service des louanges du Seigneur.

Et c'est la vie de Durtal au Val Notre-Dame que M. Huysmans a voulu conter en ce gros roman : sa vie de chaque jour, dans sa maison, au monastère, et l'existence parallèle du couvent. Les pères sont doux, savants et bons. Durtal est heureux, et ce bonheur dure jusqu'au jour où de dures lois chassent du Val Notre-Dame, pour un exil lamentable, la sainte communauté. Durtal reste au Val Notre-Dame pour assurer, jusqu'au dernier jour, la continuité des offices, car la louange de Dieu ne doit pas être interrompue. Puis il repartira, désespéré, pour Paris, et voilà la fin du livre.

*
* *

Ce livre est d'un désordre incroyable. Pour en concevoir une juste idée, imaginez les fragments mêlés d'un traité d'histoire ecclésiastique, d'un manuel d'horticulture, d'un catalogue de musée, le tout coupé çà et là d'articles de la *Croix* et de descriptions hétéroclites. Car M. Huysmans décrit tout : les cérémonies bénédictines, les sculptures de Dijon, le jardin bizarre où Durtal cultive la flore médicinale. De longues discussions historiques sur l'art flamand de la Bourgogne se mêlent à des conjectures d'exégèse et à des recettes de cuisine. A aucun moment la composition ne révèle le moindre souci d'art; on ne discerne un dessein, une

suite, ni dans le développement des caractères, ni dans les événements. M. Huysmans ne s'astreint même pas aux préparations les plus simples, aux ruses les plus communes du romancier.

« — Ne nous pressons pas, dit mademoiselle de Garambois, car il nous faut attendre le P. Felletin et il n'est jamais en avance. Puisque nous avons du temps devant nous, ce serait peut-être le cas de tenir la promesse que vous avez toujours éludée jusqu'alors, de nous exhiber les documents que vous possédez sur l'oblature...

— Mais c'est une conférence que vous me demandez là !

— Du tout, prenez vos notes, qui sont rangées avec soin, j'en suis sûre ; lisez simplement ; ça nous suffira... »

Durtal prend ses notes et lit. Et cela dure dix-huit pages. Et cela recommence.

La puissance a manqué à M. Huysmans, ou l'étude, ou tout simplement l'intention, pour fondre dans l'unité d'une œuvre cette masse énorme de documents, de renseignements, d'observations. Disons-le donc : *l'Oblat* n'est pas une œuvre d'art ; mais, en revanche, c'est le livre d'un bon écrivain, et c'est pourquoi ces quatre cent cinquante pages se lisent malgré tout, et avec estime, et souvent avec plaisir. Style singulier, lui aussi, à la fois très personnel et très composite. La conduite du récit, la disposition des paragraphes, les transitions, la coupe même des phrases, rappellent invinciblement Zola. Et la pâte de style coulée à la

forme de ce moule, c'est, somme toute, « l'écriture artiste » des Goncourt.

M. Huysmans a retenu des Goncourt leurs qualités : l'attention, la minutie, la recherche de l'expression visuellement nuancée. Il n'a pas évité leurs défauts : l'affectation, la prédilection un peu puérile pour certains termes ou pour certaines formes de syntaxe, comme si la page d'un artiste devait à première vue, et par des signes tout extérieurs, se distinguer du style commun. On reconnaît aussi, à une certaine abondance outrée de néologismes, que, de tous les écrivains naturalistes, M. Huysmans est le seul qui ait approché l'école dite décadente de 1885-1890. Mais cette truculence cocasse, et presque toujours bien relevée, donne précisément au style un goût savoureux d'humour rabelaisien. Et, dans l'ensemble, le récit est agréable et satisfaisant par sa carrure, sa grande solidité d'assiette, par la richesse et l'exactitude d'un vocabulaire bien appliqué aux objets. Parfois, la vigueur recherchée de sa trivialité devient éloquence.

* * *

Mais voilà des critiques de grammairien ou d'amateur de lettres, et je sais bien ce que pourrait m'objecter M. Huysmans. Il me répondrait qu'il n'a pas entendu faire œuvre de romancier, ni d'artiste, mais seulement de chrétien, et que toute la valeur de son livre est dans le sens exprimé, ou dans sa force de propagande. Même à ce point de

vue, et je le dis avec toute la réserve modeste qui convient, je doute que le livre de M. Huysmans soit agissant et solide. *L'Oblat* est l'œuvre d'un chrétien, mais c'est l'œuvre la moins populaire qu'on imagine, et elle suggère au lecteur trop de profanes distractions.

Nous sentons trop que, dans son exil claustral, Durtal est resté un romancier naturaliste, et qu'il prenait des notes pendant l'office. Quand il s'entretenait avec ses grands amis, il interrompait ces conversations édifiantes pour noter la forme d'un front ou la nuance d'un regard. Il était toujours un amateur d'art et un dilettante, épris des cérémonies plus que de la prière, et de la liturgie plus que de la religion. Chaque fois qu'il parle du plain-chant, des psaumes variant avec les fêtes, de l'infinie diversité des pompes chrétiennes, il le fait sans naïf enthousiasme, mais en connaisseur critique et minutieux. Et je songe malgré moi à Sarcey, passant ses vacances d'été à la Comédie-Française, et notant, chaque dimanche, l'état du répertoire et les progrès inégaux des acteurs.

Je crois bien avoir senti la pensée profonde de M. Huysmans. C'est dans l'alliance de l'art et de la vie monastique qu'il cherche l'avenir fécond de l'Eglise. Et l'oblature l'a tenté comme le symbole de cette sainte union. Il déplore « dans quel état d'abandon et d'anémie se trouve l'Eglise depuis qu'elle s'est désintéressée de l'Art et que l'Art s'est retiré d'elle ». Il voudrait réaliser le couvent d'Art,

la maison de luxe pour Dieu, et il évoque, dans ce dessein, les souvenirs du moyen âge. Mais dans l'histoire du moyen âge nous ne rencontrons rien de pareil. C'est naturellement que l'art, comme toute chose, fut alors imbu de religion. Chacun donnait à Dieu ce qu'il pouvait, ce qu'il avait; la bonne volonté seule comptait, non la valeur de l'offrande. Le maître maçon, l'imagier, le tailleur de pierres ne voyaient, dans leur génie, qu'un don mieux approprié, mais qui n'avait pas plus grande dignité que la prière toute nue d'un pauvre. Ils donnaient une cathédrale gothique, un livre d'heures, un retable d'autel, comme le bourgeois son argent, le moine ses oraisons et le jongleur de la Légende Dorée ses cabrioles. Nul orgueil, nul désir de gloire ; toute œuvre restait anonyme... Tandis que Durtal signe ses livres, et dans l'art il voit un présent de luxe, et à sa maison bénédictine il promet « un succès prodigieux ».

Grave contradiction, dont ce livre porte la marque, et qui gâtera son action comme son unité... Et, après tout cela, il me semble que la meilleure chance que *l'Oblat* ait de durer, c'est que, dans quatre ou cinq cents ans, on en pourra peut-être user comme d'un document commode sur la vie des communautés. Armé de *l'Oblat*, un érudit expert pourra même reconstituer, dans son entier, la liturgie de quelques cérémonies bénédictines. Je n'entends point railler ; c'est une grande chose. Le nom de Ruinart vit encore, et Mabillon a sa rue.

XV

M. JULES RENARD

L'Ecornifleur.

M. Jules Renard vient d'en donner une nouvelle édition, enrichie, si l'on peut ainsi parler (j'avoue que j'ai horreur des livres illustrés), de gravures nombreuses et, d'ailleurs, intelligentes. Quant à moi, j'ai lu l'*Ecornifleur* pour la première fois dans le supplément de l'*Echo de Paris*, que Marcel Schwob et M. Alfred Vallette dirigeaient alors, et où parurent aussi d'importants fragments de *Poil de Carotte*. Ce souvenir est vieux d'une quinzaine d'années. Il est resté très présent à ma mémoire, parce que je ressentis alors une des émotions les plus vives qu'on puisse éprouver pendant la jeunesse : l'admiration naissante pour un grand écrivain encore inconnu.

Je viens de relire l'*Ecornifleur*, et mon plaisir, plus attendu, n'a guère été moins vif. J'ai retrouvé comme d'anciens amis le bon M. Vernet, généreux,

grossier et tendre; l'excellente madame Vernet, sentimentale et candide, et le poète Henri, parasite attitré du ménage, qui peut sembler ingrat, égoïste et vaniteux, mais dont la jeune méchanceté est faite surtout de souvenirs de roman, qui ne va pas au bout de ses vices imaginaires, et, toujours victime avec autrui de son orgueil timide, reste sincère et vrai avec lui-même. M. Vernet aime le jeune Henri, madame Vernet, qui est une honnête femme, l'aime aussi ; la jeune Marguerite, nièce des Vernet, agit tout comme si elle l'aimait, et le jeune Henri, magnanime comme les poètes, rend à sa propre personne l'affection touchante qu'on lui voue. Une fâcheuse imprudence le force à quitter prématurément l'heureux foyer des Vernet. Mais, en somme, il s'y est formé, et il peut partir avec la conscience « à peu près nette ». Il aurait pu faire plus mal.

Les lecteurs d'aujourd'hui sentiront tout ce qu'il y a dans ce récit de vérité fraîche, de pénétration presque souffrante, d'exactitude imprévue et savoureuse. Et c'est à peine si j'ai besoin de louer la beauté et la perfection originale de la forme : une page de M. Renard est de M. Renard, et ne peut s'attribuer qu'à lui. Mais ce qu'on ne peut plus, ou ce qu'on ne peut pas encore, apprécier exactement, c'est la nouveauté du livre quand il parut, et surtout l'influence qu'il exerça — bien que son premier succès eût été limité au monde restreint des gens de lettres. Le mouvement littéraire que l'*Ecornifleur* inaugura fut le commencement de la réaction contre Zola et son école.

Sans doute, historiquement, des livres comme l'*Ecornifleur* n'eussent pu se produire s'ils n'avaient été précédés par l'œuvre de Zola et de Maupassant. Et M. Renard lui-même est, en bien des sens, un naturaliste. Il l'est par sa haine du mensonge et de la psychologie convenue, par l'amour tout cru, tout nu, et presque impudique s'il le faut, de la réalité naturelle, par l'observation fidèle, scrupuleuse, du détail moral ou matériel. Mais, d'une part, en poussant jusqu'au bout le procédé d'observation naturaliste, M. Renard en a fait une sorte de critique par l'absurde. Il a montré que le détail isolé, que le fait pris en soi, et regardé de près par l'observateur qui se penche, prenait presque toujours une valeur comique — et c'est probablement ce sens du comique, amer et presque douloureux chez M. Renard, philosophique et sournois chez M. Tristan Bernard, insouciant et averti chez M. Alfred Capus, qui les a fait désigner du nom d'*humoristes*. D'autre part, d'une œuvre comme l'*Ecornifleur*, se dégageait cet enseignement positif que ce n'est point par certains procédés de notation mécanique ou par l'accumulation indifférente des détails que l'écrivain pouvait donner une impression de réalité, mais par le choix, par un effort d'expression artistique ou de généralisation morale ; que c'est dans la probité et dans le talent de l'écrivain que réside la vérité littéraire, et non dans telle ou telle méthode de travail ; que l'artiste crée la vérité, mais ne la reçoit pas toute faite. Dans l'évolution littéraire, le rôle d'écrivains

comme M. Renard aura donc été de filtrer — je voudrais dire de digérer — le naturalisme, d'assimiler ce qui en était utile et juste, et de rejeter le surplus.

Quand une œuvre, à la valeur intrinsèque de l'*Ecornifleur*, joint une telle importance significative, on peut dire, je crois, que c'est un chef-d'œuvre. Mais, à considérer ce livre de près, on reconnaît bien que c'est un chef-d'œuvre de jeunesse. La première jeunesse des grands talents se marque presque toujours, soit par un excès de lyrisme, soit, en sens contraire, par un excès de contrainte et de condensation méfiante. Ce dernier cas est celui de M. Jules Renard. Il semble, à chaque ligne, que l'écrivain se rétracte, comprime le mouvement spontané qui lui ferait avouer, abandonner, sa sensibilité personnelle. Certes, il est dans la manière propre de M. Renard de choisir, entre toutes les expressions possibles de sa pensée, la plus stricte, la plus neuve, la plus aiguë, et, en cela, il n'a pas changé. Mais, depuis l'*Ecornifleur*, et par l'agrandissement naturel de son talent, c'est sa pensée même qui a changé, et sa vision des choses. Ce qui était chez lui une sincérité d'homme de lettres, encore inquiète et comme repliée, est devenu une sincérité d'homme, plus libre, plus clairvoyante et plus large. Pour s'en convaincre, il suffirait de comparer à l'*Ecornifleur* la comédie que M. Renard a donnée récemment, *Monsieur Vernet*, et qui fut écrite sur un thème presque identique. Dans la comédie l'émotion n'est plus, comme dans le roman, involontaire, détournée et comme implicite, elle

se dégage franchement des caractères et des passions. Elle est toujours traduite avec un art aussi particulier et aussi rare; mais elle se rattache à une vision plus simple, plus pénétrante, plus complètement intelligente de la vie.

C'est pourquoi je n'entends pas dissimuler qu'à l'*Ecornifleur* je préfère encore *Poil de Carotte*, les nouvelles admirables du *Vigneron dans sa vigne*, et généralement l'œuvre plus récente de M. Jules Renard. Il faut se féliciter d'ailleurs que depuis quinze ans, et de la jeunesse à la maturité, l'homme ait grandi; mais, ce qui est merveilleux, c'est que, dès ses premières œuvres, l'artiste se soit ainsi élevé jusqu'à la perfection de sa manière. M. Jules Renard a écrit des livres d'un contenu plus précieux, d'une valeur plus communicative; il n'en a pas écrit de plus parfait que l'*Ecornifleur*. C'est qu'à des dons vraiment incomparables d'imagination visuelle et d'expression poétique il a toujours joint le scrupule, le don du travail, la connaissance approfondie et l'amour de la langue dont il se sert, la patience de regarder et de penser jusqu'à ce que l'idée ait obtenu sa forme juste. C'est cette patience récompensée qui s'appelle l'inspiration.

Je me sers à dessein de ce mot. Car, en réalité, le don de M. Jules Renard est tout poétique. Je ne veux pas dire seulement par là qu'il a commencé par écrire des vers, ni que l'instinct d'écrire a été éveillé chez lui par la lecture des poètes, ni même que ses procédés de style habituels, l'abondance et la recherche des images, leur combinaison, la prise

exercée sur l'attention du lecteur par des métaphores d'une vérité inattendue et presque paradoxale, sont, en fait, des procédés de composition poétique. Mais il est poète par la nature même de l'impression qu'il reçoit des choses. On sent qu'il ne peut écrire que sous la commotion directe soit des passions humaines soit des spectacles naturels, et qu'il ne cherche pas ses sujets, mais qu'il faut que ses sujets le cherchent. Son mécanisme de travail est d'une minutie et d'une délicatesse exceptionnelles, mais il ne se déclenche pas à volonté. Que l'exercice du talent soit ainsi subordonné à la sensation spéciale qui l'excite, c'est, je crois, ce qui distingue particulièrement les tempéraments poétiques, en prenant le terme dans le sens large qui lui convient. S'il fallait définir d'un mot le talent de M. Renard, je dirais donc que c'est un poète naturaliste ou un réaliste lyrique. Et il faut bien que je pense ainsi, admirant son talent comme je le fais, car, si j'ai tiré quelque vérité de mon expérience littéraire, elle tiendrait dans ces quatre mots : toute beauté est poésie.

XVI

M. TRISTAN BERNARD

Amants et Voleurs.

L'auteur du *Mari Pacifique* et du *Fardeau de la Liberté* est tout simplement, à mon goût, un grand écrivain, et, parmi les contes qu'il vient de réunir sous ce titre un peu cocasse : *Amants et Voleurs*, il en est cinq ou six que je tiens, quant à moi, pour de petits chefs-d'œuvre.

Ces contes sont parfaitement originaux. Ils ne ressemblent en rien à la nouvelle des Naturalistes, au conte de Maupassant. Ils ressemblent moins encore à la nouvelle parnassienne, par exemple à celle de Gautier ou de Mérimée, qui fut, en plus d'un sens, le premier des Parnassiens. Si l'on veut saisir clairement cette dissemblance, qu'on lise, après *Amants et Voleurs*, le recueil de nouvelles, d'ailleurs très remarquables, paru sous le

titre *Fumée d'opium* et sous la signature de Claude Farrère, ou bien les *Sanguines* de M. Pierre Louys.

Je ne dis pas que M. Tristan Bernard n'ait pas subi l'influence parnassienne, laquelle, parmi les écrivains de sa génération, a pénétré ceux même qui devaient ensuite la rejeter le plus décidément. Cette influence est encore sensible à ses habitudes d'écrivain, à la carrure, à la solidité, à l'équilibre de son style. Mais, par le choix des sujets, l'accent des récits, le sens de l'observation, il s'éloigne de tous ses devanciers français pour se rapprocher des romanciers anglais ou russes. Nous sommes habitués à le cataloguer comme un humoriste, mais son humour rappelle de très près celui de Dickens. Il est même plus contenu, plus intérieur. Ce qui provoque, chez Dickens, l'impression du comique, c'est l'apparence soudain paradoxale du fait observé, c'est la distance brusque qui s'établit entre la vérité présumée et la vérité éprouvée. Et Dickens prévoit, prépare cette impression comique; il y insiste et y appuie — tandis que Tristan Bernard reste lent et coi. C'est un observateur muet, et en apparence insensible, mais qui sait surprendre et interpréter tous les mouvements significatifs des hommes ou des événements. Ce qui fait de lui un humoriste, c'est qu'à ces données toujours prises dans l'observation concrète, il se plaît souvent à imposer un mode de déduction arbitraire. Ce qui fait de lui un moraliste, c'est qu'il enferme, quand il lui plaît, ces données de l'expé-

rience dans une formule générale, extensive, et si parfaitement intelligente, que, sous la combinaison imprévue des mots, elle conserve et retient un peu de profonde vérité humaine.

D'ailleurs, malgré la savoureuse bonhomie et la savante familiarité du récit, ces nouvelles de Tristan Bernard sont bâties sur des sujets plutôt tragiques. Mais on pourrait l'oublier, tant l'auteur s'attarde volontairement au détail. Ce qu'on appelle, en littérature, la composition, consiste avant tout à changer la perspective de la vie, qui laisse sur le même plan, à la même distance de l'observateur, le détail comique et le fait brutal, l'accident ou le drame. Tristan Bernard cherche à retrouver cette perspective naturelle. Je dis retrouver et non respecter, car chez lui c'est raffinement d'art plutôt qu'ingénuité.

Cette maîtrise s'affirme particulièrement dans quelques contes dont je crois le procédé entièrement nouveau, et je ne sais s'il y eut jamais procédé plus difficile. Ce sont des récits entièrement dialogués ; et, sans aucune explication préalable, sans même que les personnages successifs du dialogue soient nommés, l'action s'entame, se poursuit avec une clarté complète. Les détails du dialogue suffisent pour que chaque personnage soit présenté, caractérisé, pour que l'action soit posée et se développe. Rien n'est plus saisissant que l'effet de ce raccourci. Ces quelques récits, notamment *William* et le *Poignard Malais*, sont à la fois d'une qualité et d'une originalité peut-être uniques.

Amants et Voleurs sont un excellent livre, et Tristan Bernard est mieux qu'un excellent écrivain. Je le répète, l'ayant toujours pensé. Je souhaiterais qu'il ne l'oubliât jamais lui-même.

XVII

MARCEL SCHWOB

Je ne puis songer qu'à donner une idée très imparfaite de l'écrivain qui vient de mourir avant quarante ans, n'ayant livré au public, dans son œuvre rare et inachevée, qu'une part incomplète de lui-même. Personne, dans sa génération, n'avait été plus grandement doué que lui. Mais son art était secret et difficile. Pour en discerner la nature et les procédés, il faudrait déplier son œuvre comme un objet précieux et fragile, avec de lentes et délicates précautions. Dans le saisissement où sa mort nous a jetés, je ne saurais essayer une pareille tâche. Je voudrais seulement noter les caractères les plus évidents, les plus généraux de son talent, et cela suffira peut-être à faire sentir pourquoi nous pleurons si amèrement sa perte.

On n'observe pas dans sa carrière ces lents tâtonnements, ces essais confus qui sont le commen-

cement ordinaire des vies d'artistes. Dès ses premiers essais, il avait touché à la perfection de sa manière d'écrivain. Je viens de relire l'article par lequel M. Anatole France accueillait, il a plus de quinze ans, le premier recueil de contes que Marcel Schwob ait publiés. « Il n'y a que M. Marcel Schwob, disait-il déjà, pour écrire tout jeune des récits d'un ton si ferme, d'une marche si sûre, d'un sentiment si puissant... Ces nouvelles sont toutes ou rares, ou curieuses, *avec une sorte de magie de style et d'art.* » Et, en effet, toute page de Schwob offre aussitôt le caractère de ce qui est écrit pour durer. Sa phrase est courte, juste, nettement délimitée. Les termes sont d'une pureté scrupuleuse, les images d'une exactitude parfaite. Par les moyens les plus concis et les plus stricts, elle exprime dans sa plénitude une émotion parvenue à la limite de sa maturité intérieure. Les qualités inventives de l'écrivain sont libres et spontanées, mais il ne fait appel à cet instinct créateur qu'après s'être rendu entièrement maître de son intention et de sa pensée. C'est la marque de tous les grands styles : on sent que jamais travail plus efficace ne s'est ajouté à de plus beaux dons.

La sûreté, l'égalité, la perfection dans le travail matériel du style, voilà ce qui doit frapper dans son œuvre au premier aspect. Cette maîtrise est si manifeste qu'on ne concevrait même pas à cet égard de jugement discordant. En dépassant cette impression première et nécessaire, on sera saisi de ce que le talent de Schwob recèle de complexe et de

composite sous sa pure originalité. Je ne crois pas que jamais des influences plus différentes aient concouru à former un talent uni et personnel. Sa première culture avait été toute classique, et, comme il n'était pas dans sa nature de s'en tenir aux apparences et de se satisfaire à mi-chemin des choses, comme il était méthodique et scrupuleux, cette culture n'était pas d'un rhétoricien ou d'un professeur de belles-lettres, mais d'un érudit et d'un savant. Un des hasards de sa jeunesse l'avait incliné vers la littérature anglaise, et il en avait acquis une science approfondie, dont il a notamment donné la marque par ses admirables traductions de *Hamlet* et de la *Moll Flanders* de Daniel de Foë. Enfin, par des recherches déjà anciennes sur l'argot parisien, il avait été amené à l'étude minutieuse de François Villon et du XVe siècle français.

*
* *

Les classiques gréco-latins, la littérature anglaise, le moyen-âge français, voilà bien des courants contraires, et pourtant, dans cette diversité des sources, il n'est pas impossible de reconnaître une unité de goût et d'inspiration. Dans l'étude de l'antiquité, Schwob recherchait ce qui touche aux détails familiers de la vie, ce qui rétablit la vérité originale des caractères et des mœurs. Le désordre des décadences lui semblait propre à révéler les instincts bruts et les habitudes ignorées du cœur humain. C'est ainsi qu'il composa ses *Mimes*, écrits

à la suite de ceux d'Hérondas, courts tableaux d'un art difficile, où la vie des Grecs d'Asie et de Sicile est évoquée avec une précision étrange et poétique, et qui respire vraiment « l'odeur du suint des laines nouvelles, et la fumée grasse des cuisines d'Agrigente, et le parfum âcre des étals de poisson à Syracuse ». Dans la littérature anglaise, il préférait le pittoresque parfois crapuleux et la fantaisie surprenante de Daniel de Foë, l'amertume sarcastique et réaliste de Swift, et surtout ce mélange de perspicacité divinatoire et d'imagination fabuleuse qui compose le génie extraordinaire d'Edgar Poë. C'est ce même goût de l'étrangeté et de la vérité individuelle qu'il satisfaisait dans son étude du moyen-âge. Sa *Croisade des Enfants* sent la terre fraîche, la myrrhe et le sang; on dirait quelque parchemin trouvé dans la moisissure d'une vieille châsse; le mystère de la légende y apparaît dans une lueur inquiétante, une lueur de lanterne sourde, petite mais très approchée... Et les compagnons de François Villon l'intéressaient par le même aspect que ceux de Moll Flanders, parce que cette vie de truands et de filles dans les bouges fait ressortir à la fois l'énergie natale de l'espèce et la saillie particulière de l'individu.

C'est pourquoi, s'il fallait résumer l'œuvre de Schwob en une formule, je dirais qu'il a voulu exprimer littérairement ce que les scolastiques appelaient le principe d'individuation, ce qui fait que chaque individu forme un tout complet et distinct. Et l'on voit par là que les influences qu'il a subies

ne servaient, comme il arrive toujours, qu'à pousser son talent dans sa direction naturelle. Il recherchait dans les êtres ce qui constitue leur distinction individuelle et fait qu'ils peuvent être discernés chacun de tout autre. La singularité du milieu et des circonstances où il les place n'a d'autre objet que de faire ressortir ou de mieux mettre en valeur la singularité des hommes. Tantôt il fait saillir l'aspect frappant, l'excès imprévu des caractères. Tantôt il éclaire les signes plus secrets, indifférents à l'examen vulgaire, mais où vient ensuite se marquer l'attache profonde de la vie.

Telle fut, je crois, l'inclination préférée de son art. Et, après avoir reconnu dans ses héros ces caractères apparents ou cachés qui sont pour chaque individu les signes ou les symboles de sa personnalité propre, sa manière était d'exprimer ces caractères eux-mêmes, non pas à l'aide de définitions ou d'analyses, mais par le moyen de mots symboliques et de faits significatifs. On pourrait donc dire, donnant un de ses sens plausibles à un terme qui eut un grand nombre de sens, et le plus souvent n'en eut pas du tout, que Schwob fut un écrivain symboliste. On pourrait même noter à ce sujet que sur deux des maîtres du symbolisme, Stéphane Mallarmé et Villiers de l'Isle Adam, la littérature anglaise paraît avoir également exercé une influence décisive... Mais, en réalité, Marcel Schwob occupe entre les Parnassiens et les Symbolistes une place de transition. Il a, dans le mouvement de la prose française, un rôle symétrique à celui

que tient, dans l'évolution de la poésie, Ephraïm Mikhaël, né la même année que lui, déjà mort avant lui. Marcel Schwob se relie au Parnasse par la solidité du style, par la composition, par la qualité des images, par le goût de l'antiquité classique. Il se rattache au symbolisme par ses procédés d'expression psychologique. Et, en effet, voulant traduire ce que chaque homme a de personnel, quand le langage usuel est fait pour traduire ce que tous les hommes ont de commun, il devait nécessairement recourir aux procédés de suggestion secrète ou d'évocation poétique, d'ailleurs éternels dans la littérature, que le symbolisme prétendit renouveler.

*
* *

J'ai nommé, chemin faisant, certains de ses livres. J'y ajoute le titre de ses recueils de contes : *Cœur double*, le *Roi au Masque d'Or*, les *Vies Imaginaires*. Voici déjà près de dix ans que le dernier d'entre eux parut. Depuis lors, la maladie et la souffrance furent ses inévitables compagnes. Un mal lent et incurable l'avait atteint, et il vécut dix ans sans connaître la joie de la santé ou l'espoir de la guérison.

Je n'ai pas à dire avec quel courage doux et serein il soutint cette longue épreuve. Lui-même n'eût pas aimé qu'on insistât sur les souffrances secrètes de sa vie. Mais son travail littéraire en fut pour toujours interrompu. Il avait achevé, avant

trente ans, son existence d'artiste. Quand il revint, convalescent et las, d'un long voyage en Océanie, il se donna tout entier, sauf quelques distractions vers le théâtre, à des travaux de recherche érudite. Il reprit son étude sur Villon, qui fut le point de départ d'enquêtes sur la société française au xve siècle, sur les origines de la Renaissance, sur Rabelais. Ceux qui ne l'ont approché qu'à cette époque de sa vie ont pu voir en lui un savant ayant fait autrefois de la littérature à ses moments perdus. Ai-je besoin de répéter combien cette vue était inexacte? Sans doute la culture de Schwob était immense, son sens de l'histoire lucide et sûr, mais il était, avant tout, un artiste, que la maladie rejeta vers un genre de travail qui déçoit moins et fait que l'on oublie davantage. Il obéit à cette sagesse particulière qui naît de la souffrance acceptée.

On déplore que son livre sur Villon soit resté inachevé. Cela est déplorable en effet, mais d'autres pourront achever son livre ou le refaire à sa place. Ce que personne ne fera pour lui, ce qui est vraiment irréparable, ce sont les œuvres que nous coûtent sa maladie prématurée et sa mort. De cette mort, n'avait-il pas lui-même le pressentiment quand il réunissait, il y a un an, sous un titre un peu mystérieux, *La Lampe de Psyché*, ses œuvres les plus parfaites : *Mimes*, la *Croisade des Enfants*, et surtout ce *Livre de Monelle* où revivra toute sa sagesse ardente et désabusée? Si Schwob n'avait écrit ce *Livre de Monelle*, personne ne saurait, hors ses amis, tout ce qu'il y eut en lui de mélan-

colie et de bonté, de douceur et d'amertume. C'est un recueil de contes très simples, très brefs, où les faits et les mots agissent surtout par évocation ou par résonnance intérieure, et il y a là toute la tendresse poignante et poétique de l'enfance, tout le pressentiment triste de la vie. C'est l'histoire d'une petite fille égoïste, ou celle de Bargette qui s'en alla sur l'eau vers le soleil, ou celle de la princesse Ilsée dans son miroir, qui est aussi douce et plus belle que le plus beau conte d'Andersen. C'est l'histoire de Monelle qui vécut misérable et qui mourut jeune, mais qui fut aimée, et qui elle-même aima tout ce qui est pitoyable dans la vie : les femmes désolées, les hommes solitaires et les pauvres enfants qui jouent. De ce qu'elle fait et dit, de ses préceptes et ses actes, Monelle compose comme un Evangile, qui, par la beauté, la profondeur, l'intensité poétique des formules, pourrait prendre place à côté des plus belles pages de Nietzsche, et qui les surpasse par la finesse et la puissance secrète de l'émotion.

Marcel Schwob détestait la sottise, l'ignorance, et le mensonge. Mais il était aussi complètement dépourvu de méchanceté que de présomption. Le livre où il voulut se distraire à railler quelques mauvais écrivains et quelques mauvais journaux, (les *Mœurs des Diurnales*, sous le pseudonyme de Loyson-Bridet) n'est que d'une malice doucement égayée. Il vivait à l'écart, et ne goûta peut-être jamais pleinement l'admiration ou l'amitié qu'il inspirait. Dans sa vie d'écrivain, je ne vois aucune

faiblesse. Il était scrupuleux, et, bien qu'il s'estimât à son prix, peu soucieux de sa gloire prochaine. Pourtant son œuvre, que la maladie et la mort auront arrêtée avant qu'il l'eût développée tout entière, est faite pour subsister. Aucun de ses livres n'est égal à son talent, mais ses livres dureront. Je ne saurais dire à quelle place ils figureront dans l'histoire littéraire de notre temps, mais je sais qu'ils y auront leur place. C'est une grande chose, si l'on veut penser que, de toutes les productions humaines, un livre est ce qui a le moins de chances de durer.

XVIII

M. ANDRÉ GIDE

Dans le rapport de M. Catulle Mendès sur le *Mouvement Poétique Français,* il est question en quelque endroit de « M. André Gide, fort jeune encore, et sur qui beaucoup de personnes fondent les plus hardies et les plus belles espérances, M. Maurice Leblanc va jusqu'à le traiter de délicieux génie... » Je crois que M. Mendès a commis une légère erreur en attribuant cette opinion à M. Maurice Leblanc. Il doit s'agir plutôt de M. Maurice Le Blond, un des jeunes théoriciens de l'école dite *naturiste.* Mais il n'en est pas moins vrai que le génie de M. André Gide est délicieux, et que beaucoup de personnes, dont je suis, fondent sur lui les plus belles espérances. Ces espérances n'ont rien de hardi; elles sont naturellement établies sur une œuvre déjà riche, et que viennent d'accroître, en une même année, deux œuvres nouvelles, *Prétextes* et l'*Immoraliste.*

Il ne m'échappe pas que l'œuvre de M. André Gide n'est pas répandue. Mais on sait trop bien comment se font aujourd'hui les réputations littéraires. Il n'y a pas beaucoup de critiques, et peut-être ont-ils trop à lire pour lire très bien. D'autre part, nous ne connaissons plus le public tranquille d'autrefois, ce public de connaisseurs et d'hommes cultivés qui, par le loisir, la conversation, l'échange, créaient entre eux la notoriété ou même la gloire des écrivains. Notre public est pressé, gourmand, avide ; il lit beaucoup, mais vite, et parfois peu distinctement. Le choix étant difficile dans la masse énorme de livres nouveaux qu'on voit s'amonceler chaque semaine, il s'en fie aux réputations, qui sont quelquefois trompeuses, ou à la publicité, qui dépend d'autres causes que du talent. Comment donc s'établit finalement l'équilibre, car il ne faut pas croire, en littérature, aux injustices prolongées ou aux chefs-d'œuvre inconnus ? Voici : un nom se propage peu à peu dans les cercles de jeunes gens, dans ces petits cénacles d'écrivains débutants où l'on rencontre d'ordinaire, avec de la passion et de l'injustice contre les aînés, une si franche équité à s'apprécier entre soi, un amour si noble de l'art, tant d'enthousiasme, de noblesse, et de désintéressement. Ce nom passe de groupe en groupe, il atteint ceux des écrivains classés et connus qui ont eu la féconde sagesse de rester en contact avec la jeunesse littéraire. Et c'est déjà un nom qu'entre gens du métier l'on sait et l'on répète. On le prononce, suivant les cas, avec

mépris, avec un accent protecteur, avec des mots sympathiques, et d'ordinaire on ne connaît pas l'œuvre, mais du moins on sait le nom. Après quelques années de ce travail secret et souterrain, il ne faut plus qu'un événement presque fortuit : un incident de théâtre, un article plus ou moins retentissant, ou même une récompense académique, et le petit monde des lettres parisiennes compte « un jeune maître » de plus.

Cette histoire fut celle de... il me faudrait nommer trop de gens. Elle est ou sera celle de M. André Gide. C'est trop peu de dire qu'on l'estime ou qu'on l'aime dans les milieux de jeunes écrivains ; le sentiment qu'on y éprouve pour lui ressemble plutôt à de l'admiration. A la vérité, il est l'écrivain le mieux doué de sa génération. Il écrit depuis quinze ans. Il a publié dix volumes. Quelques-uns de ses ouvrages, comme *Paludes* ou *Philoctète*, ont tous les caractères des écrits qui doivent durer. Pour que le nom de M. Gide soit connu de tout le monde, le travail préparatoire est fait, et il ne manque plus que l'événement fortuit.

***

Des deux livres que M. Gide a fait paraître le plus récemment, l'un, *Prétextes*, est un recueil de fragments et d'articles, mais qui méritaient bien, en effet, d'être recueillis. On y trouve deux conférences sur de subtils sujets d'esthétique, une polémique charmante et décisive avec MM. Barrès et

Maurras sur cette question du *déracinement* qui nous aura tant et si utilement occupés, puis des chroniques, sous forme épistolaire, touchant à divers points de morale, de littérature et d'art, et qui sont également remarquables par l'abondance, la force et la grâce des idées, par l'étendue et la personnalité de la culture, par une curiosité inventive et sensible de la pensée, par l'adresse sérieuse de la discussion. Ces qualités sont aussi celles qui donnent tant de prix aux quelques études critiques que M. Gide a réunies à la fin du volume, et parmi lesquelles je veux signaler surtout : d'abord un article consacré à un livre étrange, qui ne fit que passer voici quelques années, mais qu'on verra reparaître et durer, car il est unique, le *Livre du Petit Gendelettre*, de Maurice Léon, confession étrange et posthume d'un enfant peut-être doué pour la gloire, — puis, et surtout, une longue étude sur Oscar Wilde, vraiment parfaite de justesse et de vérité.

Quant à l'*Immoraliste*, c'est le livre le plus uni, le plus direct qu'ait encore écrit M. Gide, le mieux construit, le plus net et le plus simple de ligne. C'est l'histoire d'un jeune homme qui vient de se marier, épuisé, sans le savoir, par une vie de labeur extrême et précoce. Brusquement une maladie l'atteint, une maladie menaçante, mais qu'arrêteront peut-être des soins minutieux et une ferme volonté de vivre. Et aussitôt, par la vue de la mort, par la résolution de guérir, le caractère même du malade va changer. Jadis imbu de morale chré-

tienne, il ignorait ou méprisait son corps. La vie, la vigueur, la beauté de son corps deviendront pour lui le bonheur, le devoir et la vertu même. Entraîné par cet amour de la santé naturelle, il en vient à rechercher dans l'énergie fruste des hommes ce qu'elle a de plus spontané, de plus vivace, de plus brutal. Et ainsi il goûte, il provoque les actes de pur instinct, recherche uniquement les êtres chez qui « l'amas de toutes connaissances acquises s'écaille comme un fard et, par places, laisse voir à nu la chair même, l'être authentique qui se cachait. » Entre vingt enfants arabes qui jouent près de lui à Biskra, il préférera celui qui d'un agile mouvement vient de dérober les ciseaux de sa femme. La vie de Paris l'excède par sa fadeur, sa ressemblance, le défaut de saillie et d'originalité. De ses amis, « aucun n'a su être malade ». Il prend en haine « la culture, née de la vie, tuant la vie ». Revenu chez lui, en Normandie, ce n'est plus qu'avec les braconniers, les ivrognes, les vagabonds qu'il se plaît, et il jouit de les dépraver encore. La brutalité, la méchanceté de la passion a pris à ses yeux « un hypocrite aspect de santé, de vigueur ». Sa femme, de solitude et d'épuisement, tombe malade, malade comme lui-même l'avait été autrefois. Il la soigne d'abord avec un amour sincère, mais il est devenu inquiet, nomade ; il se dégoûte à présent des villes et des paysages, puisqu'il traîne avec lui une malade, une faible, que son instinct le pousse à supprimer. Lui est fort maintenant, et méprise les soins qu'exige

la maladie. Et, en effet, Marceline, chaque jour plus atteinte, mourut à Biskra, seule et désolée, une nuit d'avril.

Sous une forme un peu insidieuse et détournée, M. Gide a touché là un des problèmes capitaux de toute morale, le même qui dut hanter un Nietzsche ou un Tolstoï. Si nous aimons notre vie, où s'arrêtera l'égoïsme et la cruauté de l'instinct? si la vertu doit faire partie de notre bonheur, où s'arrêteront la résignation et le sacrifice?... Mais cette discussion serait infinie. J'aime mieux marquer avec quel art, quel sens dramatique, M. Gide a retracé la lutte sagace et méthodique de son héros contre la maladie, faisant ainsi d'une suite d'observations cliniques le plus passionnant et le plus délicat des récits, avec quelle lumineuse beauté se détachent les paysages et les impressions de nature dont le livre est enrichi : le jardin public de Biskra, les vergers de l'oasis, les jardins bas de Syracuse, les collines de Ravello, les pâturages de Normandie, et, pour en donner quelque idée, je choisis, presque au hasard, la page que voici :

L'automne s'avançait. Les matins des derniers beaux jours sont les plus frais, les plus limpides. Parfois l'atmosphère mouillée bleuissait les lointains, les reculait encore, faisait d'une promenade un voyage ; le pays semblait agrandi ; parfois, au contraire, la transparence anormale de l'air rendait les horizons tout proches ; on les eût atteints d'un coup d'aile, et je ne sais ce qui des deux emplissait de plus de langueur... L'herbe, chaque matin plus trempée, ne séchait plus au revers de l'orée ; à la fine aube, elle était blanche. Les canards, sur l'eau des douves, battaient

de l'aile ; ils s'agitaient sauvagement ; on les voyait parfois se soulever, faire avec de grands cris, dans un vol tapageur, le tour de la Morinière. Un matin, nous ne les vîmes plus. Et, peu de jours après, le temps changea. Ce fut, un soir, tout à coup, un grand souffle, une haleine de mer, forte, non divisée, amenant le nord et la pluie, emportant les oiseaux nomades...

*
* *

Voilà une prose de poète, mais toutes nos grandes proses originales, depuis Bossuet jusqu'à M. Barrès, ont été des proses poétiques. C'est, à mon goût, une prose de grand écrivain, et j'estime que M. Emile Faguet, dans un article récent, a fait bien médiocre part à la louange. « M. Gide, dit-il, a du style, un style qui s'écoute parler, un style à la Fontenelle, mais enfin un style, et intéressant, et sain en son fond... » M. Faguet est parfois bien intelligent, mais il y a peu de sûreté dans son tact esthétique. Le rapprochement avec Fontenelle est déconcertant. Je penserais plutôt à la prose de Lamartine, aux meilleures pages de Fromentin. Mais qu'importent les comparaisons ? Ce qui me paraît certain, c'est que la langue de M. Gide est également forte et imagée. J'en admire surtout la pureté. Elle est lucide, fluide, transparente, et, bien que savante, semblable

A ces eaux si pures et si belles,
Qui coulent sans effort des sources naturelles.

Les verbes ou les épithètes les plus simples y prennent, par leur position ou par leur rapprochement, une sorte de valeur cristalline. L'expression, même

la plus serrée, la plus abstraite de la pensée, y paraît comme baignée d'un air vaporeux et matinal.

Au reste, il est un écrivain que M. André Gide me rappelle de plus près. C'est ce délicieux Maurice de Guérin, qu'admirèrent George Sand, Barbey d'Aurévilly et Sainte-Beuve, qu'on admira pendant vingt ans à leur suite, et qu'on ne lit plus assez aujourd'hui. Quand on relit le *Centaure*, les mêmes qualités frappent, les mêmes préférences d'écrivain, les mêmes habitudes que dans l'*Immoraliste* ou dans les *Nourritures Terrestres*. On retrouve d'ailleurs dans la formation de leur pensée la même parenté que dans leurs dons naturels. Il est sensible que, comme Maurice de Guérin, M. Gide fut marqué d'abord par une forte éducation religieuse et familiale, par une culture morale un peu contraignante et sévère, et la trace qu'elle a laissée dans son esprit ne s'est pas effacée. On sent en lui comme une ancienne ferveur, et peut-être, en ses jeunes années, aurait-il aimé suivre un Lamennais dans sa solitude de Bretagne. Il y a quelque chose d'indélébile dans cette empreinte religieuse. « Le grave enseignement huguenot de ma mère, dit le héros de l'*Immoraliste*, s'était, avec sa belle image, lentement effacé en mon cœur. Je ne soupçonnais pas encore combien cette première morale d'enfant nous maîtrise, ni quels plis elle laisse à l'esprit... » Puis on sent en M. Gide, comme chez Guérin, le trouble, le doute, la libération complète et même la contradiction de l'intelligence, — mais cepen-

dant la persistance profonde du sentiment religieux retourné tout entier vers la Nature, vers toute les formes sensibles de la vie, vers tous les mouvements animés de la pensée.

« On a vu, dit Sainte-Beuve, comment il aimait à se répandre et presque à se ramifier dans la nature. Il était, à de certains moments, comme ces plantes voyageuses dont les racines flottent, à la surface des eaux, au gré des mers. Il a exprimé en mainte occasion cette sensation diffuse, errante... » Le christianisme ainsi converti en une sorte de panthéisme, non pas un panthéisme abstrait et métaphysique, mais un panthéisme passionné, frémissant, voluptueux, aspirant avec la même avidité toutes les formes, toutes les senteurs, toutes les significations possibles de la Nature, une sorte de volupté païenne des sens ouverts et de l'intelligence, mais, en même temps, une permanence de l'instinct moral, de l'inquiétude, du scrupule, qui mêle à ce délire l'étude, la réflexion, la gravité, le souci du bien et du mal, et comme un goût de casuistique — voilà ce qui caractérisait Maurice de Guérin, et voilà peut-être aussi le fond du tempérament de M. Gide.

XIX

A PROPOS DE QUELQUES POÈTES

Ces quelques poètes sont Fernand Gregh, Louis le Cardonnel, Henry Bataille et François Porché. Ils jouissent d'une notoriété fort inégale, puisque le premier est presque célèbre, et le dernier presque inconnu. Leurs dons et la nature même de leur culture poétique sont d'ordre très varié. Mais le rapprochement de leurs œuvres nous permettra peut-être de dégager, ou plutôt de vérifier, quelques vues générales sur l'histoire de la poésie en France depuis vingt ans.

La mort de Victor Hugo a clos une période de notre histoire poétique. Il semblait même qu'avec lui l'école romantique se fût survécu au delà de sa durée naturelle, et, quand Victor Hugo eut disparu, on eut l'impression soudaine que le romantisme était déjà mort depuis longtemps. Ce fut comme un brusque évanouissement, et la poésie

française parut en un jour déserte et dépeuplée. Que demeurait-il après lui? Deux grands poètes, Leconte de Lisle et Banville, vivaient encore, mais déjà vieux. Tout le présent et tout l'avenir semblèrent désormais acquis à l'école parnassienne.

C'est de Banville et de Leconte de Lisle qu'était précisément issue cette nouvelle génération poétique. Leur double autorité, jointe à l'action plus personnelle de Théophile Gautier, avait été toute puissante sur les jeunes gens qui, vers 1865, groupés autour de M. Catulle Mendès, rédigeaient le *Parnasse contemporain*. A Banville ils devaient la joie de la virtuosité, à Leconte de Lisle le goût de sujets exotiques ou mythologiques, à Théophile Gautier l'habitude d'un certain pittoresque serré et de la description minutieuse. A côté d'eux, pénétrant leur mouvement d'une influence qui fut réciproque, avait grandi le premier naturalisme, celui des Goncourt et de Flaubert. Les Parnassiens concevaient de l'art une notion étroite et jalouse. Ils proscrivirent de la poésie, comme de grossières et bourgeoises banalités, toute expression sentimentale, toute pensée morale, sociale ou politique, c'est-à-dire les éléments mêmes du lyrisme. Trompés par une fausse analogie entre la poésie et les arts plastiques, ils crurent que la beauté poétique réside uniquement dans le choix et dans le rapprochement des mots, comme la beauté d'un tableau tient à la combinaison des couleurs et des lignes. De même que le sculpteur pétrit la glaise ou taille le marbre, le poète travaille « le verbe ». Et

ainsi, l'habileté technique, qui n'est et ne doit être qu'un moyen, leur parut tout à la fois la condition et la fin dernière de l'art.

* * *

Après la disparition de Victor Hugo, le Parnasse demeura donc seul et tout-puissant. La critique, toujours hostile à Victor Hugo, se déchaîna librement sur le grand homme, et le Parnasse, s'il répudia cette campagne parfois assez basse, ne laissait pas d'en profiter. Mais, après peu d'années, les excès évidents de la technique parnassienne avaient déjà provoqué un mouvement contraire. A l'origine de cette réaction, comme il arrive d'ordinaire, se trouvaient deux Parnassiens.

C'est à Stéphane Mallarmé et surtout à Paul Verlaine que je pense. Paul Verlaine avait été parnassien au point de donner aux dogmes de l'école leur formule la plus outrée. Et, cependant, il fut le maître et l'inspirateur de la poésie nouvelle qui vint, sur tous les points, s'opposer à la poésie parnassienne. Contre la rigueur métrique des Parnassiens, on vit prôner toutes les libertés de rythme et de rime, contre leur froideur impassible, la tendresse en larmes et l'effusion sentimentale. La poésie, au lieu de s'accorder aux arts plastiques, se rapprocha de la musique. Elle devint, non plus un art massif et précis, mais une sorte de touche subtile et insaisissable, un procédé presque rebelle à l'analyse, suggérant, par une mystérieuse sympa-

thie, le rêve et le don d'évocation intérieure... Tels sont les caractères qu'on retrouve, plus ou moins précis, chez les poètes nouveaux, lesquels furent désignés — personne n'a jamais su exactement pourquoi — sous le nom de Symbolistes.

Sans doute, il eût été contraire aux lois naturelles que l'influence parnassienne se trouvât en un jour effacée, et elle ne le fut pas, en effet. Le symboliste Henri de Régnier, par exemple, s'apparente à J.-M. de Heredia autant qu'à Stéphane Mallarmé. Le symbolisme opéra de larges emprunts dans le magasin d'accessoires laborieusement constitué par le Parnasse : chevaliers, cuivres, guivres, gemmes et alérions. Cependant, il faut tenir pour certain que, dans l'ensemble, le symbolisme fut une réaction contre le Parnasse. En même temps, on sentait remonter à la surface un courant poétique, lointain déjà mais jusqu'alors comprimé, un courant de sensibilité amère, concentrée, orgueilleuse, venu de Vigny et de Baudelaire, et qui persistait profondément depuis eux. Amertume stoïque chez Vigny, remords et déchirement chrétien chez Baudelaire, c'est le même fond de tristesse âcre et perçante, le même ennui hautain et désabusé. Ces sentiments un peu forts s'accommodaient mal du jeu de patience ou du tour de main parnassien. Mais la crise pessimiste et néo-mystique qui passa sur l'Europe, il y a quinze ans, eut pour premier effet de rappeler ces thèmes rajeunis, et de les amalgamer à la poésie nouvelle.

Le Parnasse, Verlaine, Baudelaire, voilà donc

les tendances, différentes ou même contraires, et très diversement mélangées selon chaque individu, dont la combinaison explique la plupart des œuvres poétiques de ce temps. Par exemple, Ephraïm Mikhaël, qui eut des dons admirables et qui, mort à vingt-quatre ans, laissa les plus beaux poèmes qu'ait produits sa génération, Mikhaël se relie à Baudelaire par les penchants de sa sensibilité, par la qualité des émotions exprimées, tandis que ses procédés techniques sont empruntés à M. Catulle Mendès. La matière est baudelairienne; le moule est parnassien.

Mais Ephraïm Mikhaël est mort en 1890, et, depuis lors, il semble que l'influence propre du Parnasse n'ait fait que décroître et pâlir. Il aura rendu à la poésie française un dernier et magnifique service en défendant, contre certaines inventions malencontreuses ou absurdes, l'intégrité de la poétique, jadis compromise par ses propres abus. Car l'excès de la liberté fut provoqué par l'excès de la contrainte. C'est aussi dans ses dernières années que le Parnasse, avant d'expirer, aura donné son chef-d'œuvre, les *Trophées*, de J.-M. de Heredia. Mais aujourd'hui, toute action créatrice, toute force d'expansion et d'enseignement paraît retirée de lui. Le Parnasse ne règne plus qu'au théâtre, où MM. Catulle Mendès et Edmond Rostand donnent, avec ou sans musique, d'éclatants livrets d'opéra.

***

S'il fallait rapporter la preuve de cet état, je la

trouverais dans la consultation que la revue l'*Ermitage* ouvrit récemment parmi les jeunes poètes. Il s'agissait pour chacun de nommer son maître favori. Supposez ce plébiscite ouvert en 1890 : Gautier, Banville, Leconte de Lisle, c'est-à-dire les ancêtres historiques du Parnasse, passaient presque sans conteste. L'enquête de l'*Ermitage* donna des résultats bien différents. Les triomphateurs furent Baudelaire, Verlaine, Vigny, mais surtout, avant tous, les grands romantiques, Hugo, le premier, et le Lamartine de nos grand'mères, et même ce malheureux Musset, sur qui la critique parnassienne avait amassé tant de dédains.

C'est qu'en effet, la grande gloire de Victor Hugo ne s'était couchée que pour renaître plus fraîche et plus jeune. Depuis quelques années déjà on la voyait remonter lentement sur l'horizon, et voici qu'elle s'épanouit à nouveau dans toute sa splendeur magnifique. Que signifiait cette renaissance, correspondant à la déchéance brusque du Parnasse ? Qu'une génération nouvelle était née, qui aspirait, elle aussi, à la poésie comme à un art vivant, ardent, utile, qui entendait mêler son chant à tous les aspects, à toutes les expressions, à toutes les interrogations de la vie, car il n'y a point de forme ou de difficulté de la vie d'où l'on ne puisse extraire de l'exaltation et de la beauté. Quelques-uns de leurs aînés, reliés d'autre part au mouvement symboliste, Viélé-Griffin, Emile Verhaeren, leur avaient ouvert la voie. Ils voulaient tirer la poésie de la technique étroite des Parnas-

siens tout en restant fidèles aux règles classiques; ils voulaient étendre, généraliser les thèmes d'émotion trop subtils, presque maladifs, de Verlaine ou de Baudelaire; ils voulaient que la poésie redevînt ce qu'elle a toujours été aux grandes époques : un art de grand air, de vie pleine, un art de passion et de joie, en accord avec la réalité, pénétré des conceptions les plus larges de la nature et de la vie.

Ce mouvement, qui concordait, comme tous les mouvements de cet ordre, avec un grand éveil d'énergie politique et sociale, fut désigné sous les noms de *naturisme* et d'*humanisme*. C'était, en réalité, un retour au lyrisme, une nouvelle revendication du droit au lyrisme. Le romantisme, en son temps, n'avait pas été autre chose, et le Parnasse avait figuré la réaction contre l'exaltation romantique. Humanistes et naturistes reprenaient, par delà les Parnassiens oubliés, cette filiation interrompue. Il était donc naturel que Victor Hugo redevînt pour eux le maître, ou, comme on disait autrefois, « le Père », le Père du chant lyrique et de la poésie humaine.

Ainsi se sont développées, par voie de conséquence ou de réaction, les tendances dont le mélange original a concouru à la formation de la poésie contemporaine, et qui, ascendantes ou déclinantes, coexistent encore aujourd'hui. De même que l'œuvre de Mikhaël montre l'action concordante de Baudelaire et de M. Mendès, le néo-romantisme paraît le point de rencontre de Hugo et de Verlaine. Et la forme des poètes récents n'est

jamais exactement semblable à la forme romantique, mais tantôt elle se resserre et se durcit par l'effet d'une première éducation parnassienne, tantôt elle se détend et s'atténue sous l'influence des symbolistes... Et j'omets, nécessairement, l'élément essentiel, qui reste, pour chaque cas défini, le tempérament personnel du poète.

Il est bien entendu qu'en m'efforçant d'établir la succession des écoles et des théories poétiques depuis cinquante ans, je n'ai entendu et n'entends entrer dans aucune querelle de priorité ou de propriété. Peu importe d'ailleurs, en littérature, qui a conçu le premier un système neuf ou même commencé un mouvement nouveau. Ce qui date, ce sont les œuvres ; ce qui compte, c'est d'avoir donné leur forme solide aux aspirations communes et diffuses de toute une génération.

D'autre part, je ne prétends pas du tout que les mouvements généraux que j'essaie de décrire doivent se retrouver entiers, intacts, dans les quelques volumes de vers que j'analyserai très simplement. Je me suis plu à développer des considérations générales qui me semblaient utiles, mais je n'ignore pas qu'elles sembleront sur plus d'un point disproportionnées avec les jugements particuliers où elles doivent me conduire. En d'autres termes, les œuvres dont je vais parler n'ont pas été choisies pour servir de signe et de symbole aux écoles poétiques que j'ai distinguées, mais, ayant à parler de ces quelques livres, par la raison que la publication en est récente, j'ai

cru bon de situer ces divers ouvrages dans leur cadre historique. Sur quoi, il est temps que je passe au livre de M. Louis le Cardonnel.

*
* *

Les *Poèmes* de M. Louis Le Cardonnel sont, je crois, le premier recueil qu'ait édité ce poète, dont le public des jeunes revues et les cénacles littéraires connaissent le nom depuis près de vingt ans. Depuis lors, M. Louis Le Cardonnel s'est fait prêtre ; il est curé, je ne sais où. Mais il a continué d'écrire des vers, et même, pour la première fois, il les réunit.

Son livre est un très beau livre, qui marque et se détache spontanément dans la production courante, qui arrête aussitôt le lecteur par ce qu'on y sent de noblesse d'âme, de candeur, de sensibilité condensée. Mais c'est un livre qui rend un son presque ancien. Au bout de cent vers l'oreille est frappée comme d'une harmonie connue. Pourquoi? C'est que l'auteur écrivait il y a vingt ans, et que depuis lors il s'est séparé du monde. Ce livre est en réalité de l'école et de l'époque de Mikhaël.

Dans cette école, comme je le disais tout à l'heure, je vois le point de rencontre de la technique parnassienne et de la sentimentalité baudelairienne. Et cela était nouveau, car Baudelaire, quoi qu'en ait dit M. Mendès, n'eut jamais rien de commun avec le Parnasse, et le Parnasse, d'autre part, affi-

chait une répugnance catégorique pour toute expression sentimentale. Pour vérifier l'exactitude de cette analyse, on n'aura, je crois, qu'à ouvrir les *Poèmes* de M. Louis le Cardonnel.

La forme est toute parnassiennne, c'est-à-dire solide, rigoureuse, monotone. L'effort est sensible pour trouver des rimes riches et neuves. Le poète cherche des rythmes originaux, mais presque toujours par la combinaison originale des rythmes classiques. Nulle trace de l'épanchement, du désordre, de la déclamation romantiques. L'expression est précise, accusée, ramenée au plus court. La suite du discours est rigoureuse ; il ne s'étale pas, ne déborde pas, mais se compose d'une succession d'idées et d'images nettement définies ou limitées.

D'autre part, et sauf quelques pièces qui rappellent la tendresse fluide et langoureuse de Lamartine, c'est bien à Baudelaire qu'il faut rattacher M. Louis Le Cardonnel pour le choix des thèmes et le ton de sa sensibilité poétique. L'accent est moins âpre, moins perçant, mais sa tristesse plus douce n'est pas moins amère. C'est l'ennui de vivre, la pauvreté des temps, la médiocrité des foules, le charme las de la nuit et de l'automne, toutes les formes du découragement et de la déception. Et l'on comprend que M. Le Cardonnel ait embrassé l'une des deux branches de l'alternative que Barbey d'Aurevilly proposait jadis à Baudelaire : se faire chrétien. L'autre était de se brûler la cervelle.

Mais précisément l'auteur des *Poèmes* a choisi, et l'on sent qu'il est heureux de son choix. De

sorte qu'à son amertume se mêle une mélancolie heureuse dont on ne saurait méconnaître la noble et fraîche pureté. Là est l'accent personnel de ces vers, écrits sur des thèmes connus, dont l'inspiration n'est pas puissante, dont le développement n'est pas imprévu, qui défaillent parfois par une sorte de mollesse laborieuse, où l'on trouve plus de gravité que de force, mais qui méritent de durer et qui dureront, parce qu'une vraie sève poétique les gonfle et les vivifie, parce qu'ils expriment une âme de poète, sensible, sérieuse et tendre.

* * *

Si nous passons maintenant au *Beau Voyage*, de M. Henry Bataille, ou au recueil que M. François Porché a publié sous ce titre étrange : *A chaque jour*, nous perdrons aussitôt cette impression d'archaïsme, d'anachronisme, que l'imitation parnassienne laisse inévitablement derrière soi.

Rien du romantisme et plus rien du Parnasse. MM. Henry Bataille et François Porché remontent à Verlaine par une même filiation. Ils se rattachent à Baudelaire pour le choix des sujets, et se rapprochent des Symbolistes en ce qu'aucune contrainte métrique ne limite la fantaisie ou le choix de leur inspiration. Chez M. Henry Bataille, d'autres influences sont saisissables, celle de Jules Laforgue, celle de M. Maurice Maeterlinck, surtout celle de M. Francis Jammes.

Au reste, M. Francis Jammes pourrait aussi bien

avoir subi l'influence de M. Henry Bataille, car ils sont très exactement contemporains. Mais ils en sont à peu près au même point. La poésie, dans leurs mains, bien loin d'être un art plastique, n'est même plus un art d'expression. Elle est, par l'intermédiaire des sens, un procédé de suggestion spirituelle. Les vers de M. Bataille sont une suite d'images non liées, d'impressions discontinues, dont la succession est calculée de manière à jeter le lecteur dans un état de réceptivité trouble et émue. Cette poésie agit un peu à la manière des stupéfiants, et la jouissance qu'on en tire est un vertige.

C'est ce qui me rend un peu rebelle au charme de M. Henry Bataille. M. Bataille est un homme de talent. Ses qualités poétiques sont certaines : il a de l'imagination, de la délicatesse ; le choix des mots est savoureux et touchant. Mais son procédé m'inquiète. Sans doute la poésie est aussi un art d'évocation, et suscite le rêve autant que la pensée. Mais jamais rêve ne fut plus diffus plus voisin du rêve halluciné d'un malade, que celui que nous devons à la poésie de M. Bataille. Et, tandis que la rêverie sur les grands poètes exalte le sentiment de vivre, étend la joie, l'amour et l'énergie de sentir, cette rêverie-là attaque et détruit la conscience individuelle, dissout cet élément de clairvoyance et de raison, cet assentiment réfléchi qui doit rester à la base de toute saine jouissance esthétique.

C'est là précisément ce que les néo-romantiques ont objecté aux symbolistes et aux élèves de Verlaine, et je pense qu'ils avaient raison. On sent l'ef-

ficacité de leur campagne quand on constate chez M. Porché, par exemple, qui est un tout jeune poète. presque un débutant, et que ses dons attirent visiblement du côté de MM. Jammes et Bataille, une expression déjà plus lucide, une suite plus cohérente, des articulations plus solides et mieux marquées. M. Porché, lui aussi, bien qu'il emploie habituellement l'alexandrin, brise, découpe et heurte le vers jusqu'à ce qu'il se casse et s'éparpille en poussière. Sa pensée, beaucoup plus liée que celle de M. Bataille, s'exprime sous une forme aussi disséminée. Je ne le lui reprocherai pas, je lui reprocherais plus volontiers de faire rimer *gomme* avec *fantôme* [1]. Mais, devant ce début qui donne un véritable espoir, je louerai simplement son sens curieux de l'intimité, son émotion franche, vigoureuse parfois jusqu'à une brutalité cordiale, et la douceur de certains poèmes pleins de grâce sensible et de volupté.

*
* *

Quant à M. Fernand Gregh, c'est évidemment le type du néo-romantique, repoussant la tradition écolière du Parnasse comme la liberté vacillante et à demi-assoupie des symbolistes, rejetant même le désenchantement concentré de Baudelaire parce que la poésie doit rester un art de confiance, de jeunesse et de santé.

1. Il est vrai que Théophile Gautier a fait rimer *Gœthe* avec *poète*, ce qui est, je crois, la plus belle rime pour l'œil de la poésie française.

Cependant, rien ne se renouvelle exactement en ce monde, et le néo-romantisme ne reproduit pas, trait pour trait, l'ancien. Bien que les recueils de M. Gregh soient placés en quelque sorte sous l'invocation de Victor Hugo, comment un véritable poète n'aurait-il pas subi le contact de tout ce qui est né, de tout ce qui est mort depuis la disparition du Maître ? Les néo-romantiques ont retenu de ces formes d'art nouvelles, tout ce qui était assimilable avec l'ancien, et quelquefois même ils ont essayé des mélanges trop hardis dont je ne saurais, pour ma part, approuver l'idée.

C'est ainsi que je serais tenté de reprocher à M. Gregh les quelques pièces en vers libres que comprend son dernier recueil, les *Clartés humaines*. Il faudrait, une bonne fois, considérer que le vers libre est mort, et, si l'on me demande qui l'a tué, je n'hésiterai pas à désigner M. Franc-Nohain. Depuis qu'il est bien établi que le vers amorphe de M. Franc-Nohain ne se différencie en rien du vers libre de MM. Viélé-Griffin et Gustave Kahn, lesquels sont d'ailleurs deux poètes véritables, cette forme, si l'on ose ainsi parler, doit disparaître. Cela pourra gêner quelques professionnels, mais M. Gregh, qui est naturellement doué pour écrire en alexandrins et en strophes classiques, n'a qu'à suivre la pente naturelle de son talent.

En revanche, il faut l'approuver sans réserve d'avoir compris, ou d'avoir montré par le déploiement de son instinct propre, que la sensibilité verlainienne ne répugnait nullement aux modes d'expres-

sion romantiques. Il y a, chez Verlaine, une liberté, une fraîcheur, une pureté puérile et tendre, un mélange incertain de rire et de larmes, un goût minutieux et détaillé de la vie intime que les grands romantiques n'ont pas connus, bien que tous ces états de sensibilité fussent susceptibles d'une traduction lyrique. Le talent propre de M. Fernand Gregh est d'avoir reconnu et réalisé cet accord. De même que M. Le Cardonnel est au point de croisement du Parnasse et de Baudelaire, M. Bataille de Baudelaire et de Verlaine, M. Gregh est au point de croisement de Verlaine et de Victor Hugo.

Il a de très grands dons de poète. Il a de la grâce et de la force, le goût du détail et l'abondance de l'invention. Il excelle principalement à faire tenir dans le cadre d'un sujet limité une émotion lyrique véritable. Chez lui l'inspiration dépasse presque toujours le sujet. Sans doute, il lui arrive souvent, de plus en plus souvent, de choisir des thèmes proprement lyriques. Je citerai le beau poème sur la *Maison du peuple* (dans son dernier recueil, la *Beauté de Vivre*), et, dans le présent volume, les pièces intitulées *Rêve*, *Portrait*, *Nostalgie*, *Fougères*, qui sont grandes par le choix du sujet comme par la puissance réelle de l'expression. Les unes sont traitées en vastes périodes d'alexandrins, toutes romantiques ; une autre, la plus heureuse peut-être, en petites strophes de huit syllabes qui ajoutent une grâce très particulière à l'ampleur lyrique du développement. Mais jusqu'à présent, et bien que la croissance normale du poète doive le haus-

ser naturellement dans ce sens, ces pièces ne me paraissent pas complètement significatives de sa manière.

Ce qui le caractérise encore, à ce jour, ce ne sont pas les larges évocations de la réalité, ni une grande intensité passionnelle ou sentimentale. Il est remarquable, par exemple, que, dans l'œuvre de M. Gregh, il n'existe pour ainsi dire pas de vers d'amour. Son amour ou sa tristesse, comme chez Verlaine, paraissent diffus, perdus sur les choses. Et c'est de là qu'il tient son charme descriptif, sa faculté d'insinuer comme une existence expressive aux aspects habituels de la nature ou de la vie. Sa poésie tient volontiers dans des paysages animés et circonscrits. Ce sont des femmes dans un jardin, une soirée sous la lampe, le vent, la pluie, une année sans printemps, des enfants qui jouent, ou bien un marché à Barcelone, ou une vision raccourcie et juste de la Norvège.

Ces paysages ne sont pas du tout tracés à la manière hollandaise, enfermés dans l'exactitude de leurs lignes. Mais ils s'élargissent brusquement. Par une éclaircie, avec un rayon de soleil, on sent passer soudain le souffle libre de l'espace. C'est en cela surtout que M. Fernand Gregh est un poëte neuf, un poëte de la vie; c'est là ce qui permet d'attendre de lui des poèmes d'une beauté toute moderne. Il est capable d'inspirer à des sujets nouveaux, pris dans le détail de la vie présente, le lyrisme romantique, qui est le lyrisme éternel de toute grande poésie.

XX

SUR VICTOR HUGO

M. Fernand Gregh vient de réunir en un volume, après les avoir développées et refondues, les études qu'il avait publiées, dans la *Revue de Paris*, pour le centenaire de Victor Hugo. C'est un grand essai critique, à la fois enthousiaste et minutieux. L'auteur a fait un effort continu, et toujours sensible, pour assurer l'exactitude, le sang-froid de son jugement. L'admiration cependant perce et pointe à chaque page. A l'analyse on sent mêlés sans cesse de l'émotion et de l'amour. La période d'injustice, d'ingratitude, qui avait précédé et suivi la mort de Victor Hugo, paraît, cette fois, bien close. C'est ainsi qu'on parlera de lui désormais.

L'étude de M. Gregh est à peu près uniquement consacrée à l'œuvre poétique, et c'est par un dessein bien arrêté qu'il l'a bornée à cet objet. Dès les premières pages de son livre, il expose et délimite

son programme avec une spirituelle netteté. Il en est un peu, dit-il, de Victor Hugo comme de Napoléon. A force de nous montrer Napoléon mari, Napoléon amant, Napoléon pacifiste, et tous les détails imprévus de son intimité physique ou morale, on finirait par nous faire oublier que ce fut un soldat, quelqu'un qui gagna beaucoup de batailles et fit tuer beaucoup d'hommes. De même pour Victor Hugo. La critique, soit par recherche d'originalité, soit par tendance partiale, a tiré dans tous les sens cette grande vie et cette grande gloire. Il serait bon de se souvenir qu'il fut, avant tout, un poète, — ce qui ne paraît guère contestable, en effet, quoi qu'ait pu dire, en ses *Epilogues*, l'érudit paradoxal et profond qui se nomme M. Rémy de Gourmont.

M. Fernand Gregh n'est évidemment pas le premier à avoir conçu cette idée redevenue originale. M. Faguet, par exemple, et quelques autres, l'avaient eue avant lui. Et si je cite complaisamment M. Faguet, c'est que son essai sur Victor Hugo est, de beaucoup, ce qu'il a jamais écrit de meilleur, et qu'on y trouve une délicatesse, une sensibilité du métier poétique, qui paraissent assez surprenantes chez M. Faguet. Mais enfin, pour développer et apprécier l'œuvre d'un poète, fût-ce le plus grand de tous les poètes français, c'est quelque chose d'être soi-même un poète. Il est important aussi que M. Gregh appartienne à l'école poétique qui, par delà deux générations oublieuses ou indifférentes, est remontée chercher dans le romantisme la source même du lyrisme et de la poésie moderne.

*
* *

Le dessein de M. Gregh est donc bien nettement limité, et la méthode critique qu'il a adoptée le rend encore plus sensible. M. Gregh prend un à un les ouvrages poétiques de Victor Hugo. Il note en quoi chacun d'eux fait apparaître une différence ou marque un progrès sur le précédent. Il désigne ou cite les pièces les plus importantes. Pour certains recueils, comme les *Contemplations*, son analyse est presque complète. Puis, à la fin, dans un chapitre de vingt pages, il reprend et groupe les résultats de cette analyse, et, de ces notations rapprochées, construit comme une courbe d'ensemble du génie de Victor Hugo. Méthode un peu ingrate, à laquelle l'auteur paraît s'être astreint par excès de conscience et de scrupule. Il semble que M. Gregh ait eu défiance de sa facilité à émettre des jugements généraux, et qu'il n'ait voulu les dégager, par voie d'induction scientifique, que de faits préalablement établis.

Parmi ces impressions partielles, il en est beaucoup que je voudrais discuter avec M. Gregh. Je trouve, par exemple, qu'il passe un peu vite sur les *Châtiments*, qui sont un extraordinaire chef-d'œuvre, pour le moins égal aux *Contemplations*. Je le trouve injuste pour les *Chansons des Rues et des Bois* ou pour les *Quatre Vents de l'Esprit*. Je m'étonne qu'il ait omis le *Théâtre en Liberté*; et, d'une façon générale, les beautés *poétiques* dont

surabonde le théâtre de Victor Hugo auraient mérité une étude plus attentive. Mais ces discussions exigeraient trop de détail et trop d'espace. C'est à la pensée maîtresse du livre que je voudrais m'attaquer.

M. Gregh a prétendu étudier l'œuvre poétique de Hugo en elle-même, c'est-à-dire qu'il l'a détachée des circonstances qui en ont permis l'éclosion, qui en ont dirigé le développement. Il passe court sur la biographie, il ne touche ni à la politique, ni à l'histoire. Par là, son essai acquiert une sorte de certitude tranquille et sereine. Mais, quand il s'agit d'un homme comme Victor Hugo, d'une œuvre comme la sienne, dans quelle mesure est-il permis d'isoler la forme de la matière, le progrès de l'art du mouvement de la pensée, la croissance du génie poétique de la croissance même de l'esprit ? Hugo ne vécut pas, comme Vigny, Musset ou Baudelaire, séparé de son temps, enclos dans la vie secrète de sa passion ou de son orgueil. Il fut un poète public. Tous les grands mouvements du siècle, mouvements politiques, mouvements sociaux, tous les changements de l'histoire ont trouvé dans son œuvre comme une résonnance agrandie. On l'accuse de contradiction, on lui impute mille palinodies intéressées. Mais, au contraire, l'histoire de son esprit est d'une splendide continuité. Et surtout, chaque progrès nouveau de sa pensée marque en lui un nouvel élargissement de l'inspiration. Tout ce qui contribue à l'affranchissement de l'homme rehausse encore le génie du poète.

L'analyse de l'œuvre devait donc se doubler et s'appuyer, à chaque pas, d'une analyse historique et sociale. Avant tout, il était nécessaire de déterminer à quel moment, à quel état de la société française correspondit ce mouvement romantique dont Hugo restera, pour l'histoire, non seulement le chef et le maître, mais le seul représentant authentique et complet. L'histoire du romantisme reste à écrire, même après les pages retentissantes que lui a consacrées M. Catulle Mendès, dans son rapport officiel sur la Poésie française, et il est très regrettable que M. Fernand Gregh n'y ait pas apporté sa contribution. Il semble que, pour M. Gregh, le romantisme consiste surtout dans le goût du détail pittoresque, dans ce qu'il nomme heureusement la psychologie historique. Il dit ailleurs que le romantisme fut la Révolution écrite, de même que Napoléon, selon le mot fameux de M. Anatole France, fut la Révolution bottée. Mais comment oublier que Lamartine, Hugo et Vigny débutèrent par le royalisme ultra et la théocratie mystique ? Comment oublier que leur premier maître et l'ancêtre véritable du romantisme fut Chateaubriand, que Lamennais en fut le philosophe, ou le confesseur, tandis que la presse libérale au contraire, identifiant les souvenirs de la Révolution avec les souvénirs républicains de Rome, combattait la campagne romantique comme une manœuvre détournée en faveur du trône et de l'autel ?

Les rapports de la Révolution et du romantisme sont plus complexes que M. Mendès ne l'a dit et

que M. Gregh ne l'admet. Sans doute, devant cette libération soudaine de la pensée humaine, le poète a trouvé la faculté et le courage de tout dire. Il y a, dans le romantisme, une affirmation d'indépendance, une révolte contre les lois séculaires, une « Déclaration des Droits du Poète ». Mais ce que le romantisme exprima tout d'abord avec cette liberté révolutionnaire, ce fut la philosophie même de la contre-Révolution. Par une réaction naturelle, la société ébranlée était revenue au goût de l'ordre et au besoin de la religion. La France s'abandonnait au christianisme avec une tendresse de foi toute renouvelée, avec une ardeur de néophyte. Elle fut comme une Atala en larmes dans les bras du Père Aubry. Ni Lamartine, ni Victor Hugo n'eussent alors distingué entre une émotion religieuse et une émotion poétique ; les deux épithètes étaient synonymes. C'est donc de la Révolution, mais par contre-coup, et par réaction contre elle, que dérivèrent cette effusion, cet amour du mystère, cet ensemble d'émotions pieuses et vagues que l'on désignait alors sous le nom d'aspiration vers l'idéal.

Puis le romantisme, autour de 1830, prit conscience de cette contradiction intérieure, et ce fut sa phase proprement lyrique, car de cette contradiction naquirent le doute et l'inquiétude de l'esprit, qui sont les éléments essentiels du lyrisme. Depuis les *Feuilles d'Automne*, la poésie de Hugo exprime précisément cette inquiétude passionnée, cette incertitude qu'aucune solution écrite ne sa-

tisfait plus. La poésie romantique correspond alors à une sorte d'élargissement dramatique de la conscience. En même temps que le poète, dans son interrogation douloureuse, posait les problèmes qui intéressent l'action et la destinée humaine, il découvrait la Nature en tant que réalité distincte ou complémentaire de l'homme, il découvrait l'histoire, c'est-à-dire la vérité vivante du passé. Le lyrisme, jailli de l'individu, s'étendait, s'épanchait sur l'infini du Temps et de l'Espace.

Puis, après 1850, s'étant baissé plus près de la vie commune, de la vie réelle, ayant souffert dans son orgueil et dans son amour, ayant observé d'autres misères que la tendresse sentimentale des âmes qui s'interrogent sur leur destin, le poète conciliait en lui les tendances contraires qui l'avaient divisé jusqu'alors. La philosophie romantique et l'esthétique romantique se mettaient d'accord. Les deux courants, nés de la Révolution, l'un par descendance directe, l'autre par contrariété et réaction, s'unissaient, se fondaient enfin. A l'interrogation lyrique succède cette sérénité apaisée qui est la poésie de la certitude. Le romantisme, ayant décrit jusqu'au bout son orbite magnifique, rejoint la Révolution, et coïncide maintenant avec elle. Il est la poésie du peuple, le chant de la Justice et de la Liberté, chant vengeur et furieux quand triomphent les puissances mauvaises, chant auguste et pacifique quand se dessine l'avenir prédit et devancé.

*
* *

C'est cette histoire de l'esprit que j'aurais aimé voir mettre en parallèle avec l'analyse de l'œuvre. Elles se fussent accordées, elles se fussent éclairées et fortifiées l'une par l'autre. Une analyse purement littéraire n'explique pas suffisamment le passage des *Odes* aux *Châtiments*, de *Notre-Dame de Paris* aux *Misérables*, de la préface de *Cromwell* à *William Shakespeare*. « J'ai grandi », répondait simplement Hugo à l'acte d'accusation dressé par un marquis, son cousin. Oui, mais il a grandi d'accord avec son siècle. Et en même temps que la croissance de l'homme, nous aurions voulu sentir la croissance de ce siècle qu'il exprima.

Cette confrontation eût été conforme à la pensée de Hugo et à sa philosophie de l'art. Il crut à la mission du poète. Il savait que le poète est un pouvoir, et il ajoutait : « Tout pouvoir est devoir ». Il voulait que le beau fût « serviteur du vrai ». C'est pourquoi, dans la dernière phase de la vie de Hugo, pendant et après l'exil, quand les tendances contraires du romantisme, unifiées par le progrès de la vie, aboutirent à une philosophie et à une politique positives, les Parnassiens se séparèrent de lui. Les Parnassiens ne pensaient pas que le beau dût s'asservir à d'autres fins, et ils parlaient des droits du poète plutôt que de sa mission. Mais Hugo répondait, de l'Ile : « Un peuple affranchi n'est pas une mauvaise fin de strophe ».

De toute sa conscience de poète, Hugo avait donc voulu agir sur son temps. Et, quand on veut agir sur son temps, comment n'en subirait-on pas l'influence ?

Bien d'autres questions du même ordre se présentaient encore, et notamment si le mouvement romantique fut purement français ou européen, et dans quelle mesure le romantisme français est marqué par les influences étrangères. M. Catulle Mendès a produit, à cet égard, des affirmations catégoriques, que je crois téméraires, et que M. Gregh eût utilement discutées... Mais, en somme, toutes mes objections reviennent à dire que M. Gregh s'en est tenu à la tâche exacte qu'il s'était volontairement assignée, et ce n'est pas un mauvais reproche à faire à un critique, surtout quand ce critique est un poète. Il a rempli cette tâche avec un très heureux détail de pénétration et de rapprochement, avec une qualité d'expression presque constante. Tout ce qu'il dit de la métrique et du vocabulaire de Hugo est particulièrement solide et juste. Il montre excellemment comment toute la poésie contemporaine, fût-ce celle de Verlaine, de Mallarmé, de Heredia ou de Samain, se relie et s'apparente à Hugo. Ce n'est pas sa faute si la matière vivante déborde dans tous les sens les barrières fragiles qu'il a dressées. Le sujet dépasserait encore un plan moins étroit que le sien. Autour d'une pareille œuvre, c'est toute l'histoire du temps, du temps d'Hugo et du nôtre, qu'il faudrait écrire... Nous avons vu mourir Hugo, nous

avons vu le siècle épuisé s'éteindre après lui et s'endormir sous cette ombre magnifique. Mais il domine le siècle qui naît comme celui qui vient de finir.

XXI

M. HENRI DE RÉGNIER

Le Mariage de Minuit.

M. Henri de Régnier, qui est un poète excellent, le plus sûr et le plus complet de la génération qui succéda à l'école parnassienne, qui est aussi, quand il veut condescendre à ce métier, un critique perçant et juste, M. de Régnier est un romancier fort abondant. Sans parler des contes si exactement réussis qu'il a dispersés ou réunis dans cet intervalle, voici, en moins de trois ans, le troisième roman qu'il publie. Et tous ceux qui ont goûté la saveur étrange de la *Double Maîtresse*, la fantaisie narquoise et solide du *Bon Plaisir*, trouveront avec le *Mariage de Minuit* un agrément aussi certain et d'une qualité aussi rare.

Pour comprendre ce titre un peu singulier, il faut aller jusqu'à la dernière page du livre, mais

c'est à quoi les lecteurs se laisseront porter sans nul effort. Ils suivront ainsi la romanesque histoire de Françoise de Cléré, fille d'un baroque aventurier qui la laissa seule et sans fortune, et qui fut alors recueillie par sa tante, femme affectueuse, mais d'une conduite un peu désordonnée. Ce voisinage, la solitude de Françoise, sa pauvreté, l'exposèrent à de cruelles offenses. Ce furent tantôt des médisances calculées, tantôt l'offre effrontée d'un vieux libertin, tantôt d'humiliants mariages ménagés par des intrigants. Mais Françoise sut traverser ces vilenies avec un triste sourire et une silencieuse dignité. Elle était jolie : « ni grande ni petite, ce qui est rare chez les femmes dont la plupart semblent ne pas avoir atteint leur taille exacte, ou l'avoir dépassée par mégarde... Son visage, sans être parfait, convenait si bien à son corps qu'on ne lui en eût souhaité un autre. » Elle sut aussi trouver de bons amis.

Le prince de Bercenay goûta toute la richesse cachée de ce caractère muet. Vieillard goutteux, presque infirme, il ne pouvait offrir à Françoise que son respect aimable et son ingénieuse amitié, mais il l'offrit avec à-propos et élégance. Une vieille courtisane, jadis amoureuse de M. de Cléré, veilla de loin sur la fille de son ami. Et Philippe Le Hardois lui prêta toujours le franc appui de sa camaraderie aisée. Peut-être l'aimait-il; peut-être l'avait-elle toujours aimé. Mais ce qui eût dû les réunir les séparait : elle était trop pauvre, lui trop riche, et Françoise haïssait l'argent. La ri-

chesse lui causait presque la même épouvante que la pauvreté. Pourtant Philippe et Françoise se marièrent, et Philippe conduisit Françoise, au soir de leurs noces, dans sa maison de Grandmont, qui était un vaste château impérial au centre d'un parc illimité. La nuit venue, quittant la maison et les jardins qui appartenaient à Philippe, ils s'égarèrent dans la forêt qui n'est à personne, et vinrent s'asseoir au bord d'un chemin étroit. Quand « la lune de minuit atteignit le haut du ciel vide », ils n'étaient plus qu'un homme et une femme qui s'aimaient...

Et l'on croit discerner aussitôt la première originalité de ce livre : c'est qu'étant signé de M. de Régnier, il est pourtant un roman contemporain. Puis la seconde, c'est qu'il est un roman moral. Le sujet du *Mariage de Minuit* rappelle une des multiples intrigues du *Demi-Monde* ou certains récits charmants d'Octave Feuillet, et ce roman se dénoue un peu à la manière d'une comédie de M. Alfred Capus. Mais ce ne sont là que de spécieuses apparences. Car cette très simple histoire d'amour n'a fait que couvrir et guider la fantaisie de M. de Régnier, et, autour de cette fable un peu légère, il a disposé la collection de portraits la plus riche, la plus singulière, la plus divertissante qui se puisse concevoir. Saint-Simon lui-même, dans ses chapitres les mieux bourrés, n'a pas réuni plus de variétés inattendues et bizarres de l'individu humain. Et M. de Régnier a mis autant d'art à les étaler dans leur grand jour que, pour

Philippe et Françoise, il a gardé de délicatesse à les renfermer dans des sentiments cachés et dans des attitudes secrètes. C'est Bocquincourt, avec sa peau rouge et tendue où « la fente des yeux et la déchirure de la bouche semble un accident », et qui, sous un air de grasse bonhomie, dérobe des vices calculés et profitables ; c'est le peintre Conrad Dumont, qui court les loges de concierges et les offices, et répand dans le monde les secrets sales qu'il tient des valets; c'est l'étonnante petite Vitry, qui a dix-huit ans, et qui aime « les fruits verts ou pourris, les viandes avancées, les odeurs douteuses »; c'est Serpigny, le mieux étudié et le plus étrange de tous, gentilhomme et soi-disant artiste, mais menteur, poltron, marchand, homme de toutes les affaires louches... La galerie est riche ; il faut la parcourir à petits pas et s'arrêter à chaque grotesque. Il faut admirer ce qu'ils dissimulent autant que ce qu'ils exhibent, car M. de Régnier excelle à faire soupçonner, sous la figure des objets ou dans les travers des hommes, quelque chose de mystérieux et d'inquiétant.

Mais précisément un tel étalage de caractères saugrenus, anormaux et pervertis a cette conséquence imprévue de situer hors du temps, en tout cas hors de notre temps, le roman de M. de Régnier. Et ainsi le *Mariage de Minuit* n'est pas plus un roman contemporain qu'il n'est une berquinade. Les mœurs contemporaines nous semblent communes puisqu'elles sont les nôtres; les singularités de notre temps, ou bien nous sont fa-

milières, et alors elles ont fini par nous échapper, ou bien nous sont inconnues, et alors elles nous semblent incroyables. Il nous faut donc un grand effort pour rapporter à notre époque un roman qui frappe par un si bel excès d'étrangeté. Le style de M. de Régnier fortifie encore cette illusion de recul. Il est d'un artiste accompli et parfaitement maître de son art, mais il est volontairement archaïque, par l'ordonnance, par les termes, par les tournures. M. de Régnier connaît et rétablit sans effort toutes les richesses successives du vocabulaire classique : il use d'épithètes rares, presque singulières, mais si exactement placées qu'au premier moment on les croit ordinaires et qu'ensuite on en sent grandir la difficulté et le prix. Cette précision un peu hautaine donne aussitôt à tout ce qu'il écrit un air, un ton qui n'est pas celui de ce temps. Et sa syntaxe non plus n'est pas tout à fait la nôtre. Les phrases entre elles, et les divers membres de la phrase, sont liés, rivés avec une certaine solidité apparente et paradoxale qui n'appartient guère à l'ouvrage moderne, aux façons de travailler qu'on voit aujourd'hui.

Et j'ai dit tout ce que je voulais de ce livre, mais non tout ce qu'il faudrait dire de l'auteur. Car je n'ai pas assez fait sentir que M. de Régnier est un des plus complets, des plus nobles artistes que compte aujourd'hui la littérature. Je lui crois presque toutes les qualités de l'intelligence ; je lui sais les dons les plus rares de l'écrivain. Est-il un grand romancier ? je n'en sais rien ; et lui-même

se contenterait-il d'être un romancier ? Il a mis en épigraphe à son livre une phrase de Gœthe qui peut s'entendre dans bien des sens : « Je ne veux plus que tu fasses de semblables riens, car les autres s'en tireront tout aussi bien que toi. » M. de Régnier est, avant tout, un poète, un poète d'histoire et de paysage, séduit tour à tour par le rêve et par le passé, qui n'est souvent qu'un rêve à peine contraint. Et personne ne ferait aussi bien que lui ce qu'il lui convient de faire. Mais tout ne lui convient pas.

XXII

M. DE RÉGNIER

Et le Roman historique.

On a plaisir à recevoir un roman nouveau de M. Henri de Régnier. C'est la garantie d'une journée agréable à passer dans la compagnie d'un esprit exact, orné, divers et juste, d'un écrivain savoureux et original, d'un conteur dont l'apparente tranquillité est narquoise et malicieuse. M. de Régnier consent assez fréquemment à nous donner ce plaisir ; c'est qu'il en prend sa part. « Le goût, dit-il quelque part, m'est naturel de me divertir à des événements et à des personnages. »

Son dernier livre s'intitule le *Passé Vivant*, mais je crois qu'il ne faudrait pas attacher à ce titre une signification trop littérale. M. de Régnier n'entend pas comme MM. Maurice Barrès, René Bazin, Melchior de Vogüé, et tant d'autres, que nos manières d'agir et de penser soient impérieu-

sement déterminées par les actions ou les pensées de nos ancêtres. Il n'est pas un philosophe traditionaliste. Il n'a pas voulu apporter un nouveau témoignage à la théorie — si facilement démontrable dans un roman — que M. Barrès a définie noblement en disant que notre raison était une reine enchaînée sur la trace de nos aïeux, et dont M. André Maurel donnait tout récemment cette formule plus ironique : « L'avenir appartient aux morts. » M. de Régnier n'est pas un théoricien ni un politique ; c'est un artiste, et que je crois fort indifférent à tout ce qui n'est pas le plaisir de son métier.

Ce qui a peut-être tenté M. de Régnier en écrivant ce livre, c'est le cas de M. de Régnier lui-même. Voici peu d'années qu'il se distrait à composer des romans, mais alors il s'est trouvé que son imagination, par une inclination naturelle, le portait à évoquer des tableaux et des mœurs d'un autre temps. C'est dans un passé, mal déterminé d'ailleurs, dans un passé d'érudition et de fantaisie dont il est aussi difficile de marquer précisément la place dans l'histoire que de déterminer le style de certains meubles, c'est dans un milieu composé de rêve et d'histoire que ce poète logeait ses types et ses fictions. Même quand il lui prenait fantaisie d'écrire un roman moderne, je veux dire dont les personnages étaient censés vivre près de nous et s'habiller comme nous, le récit, à son insu, prenait un air d'archaïsme, et, après avoir craint pendant son travail d'avoir écrit des mémoires

presque indiscrets sur son temps, tant il travaillait sur des observations exactes, l'ouvrage achevé revêtait l'apparence distante ou lointaine de ces portraits de famille dont on ne sait pas bien le temps.

J'imagine que c'est en réfléchissant sur une persistance si singulière que M. de Régnier aura conçu le sujet de son dernier roman, où l'on voit un jeune homme et une jeune femme, vivant de nos jours, s'approcher l'un de l'autre et s'aimer presque malgré eux, parce que leur ancêtre et leur aïeule s'aimèrent, où le petit-fils d'un jacobin de village sent revivre en lui toute la violence altière et passionnée que son ascendant comprima, où l'image de l'héroïne se confond presque (comme dans le *Pastel Vivant*, de M. Paul Flat) avec une image de La Tour, où l'on voit, dans un paysage contemporain, un vieux château, de vieilles gens et des originaux à l'ancienne mode... Mais ici le passé ne régit ni l'action ni la pensée ; il ne pénètre que les sentiments et l'imagination.

*
* *

Il est toujours difficile de trouver des mots justes pour définir un art si complexe et si singulier. On a dit, par exemple, que les romans de M. de Régnier étaient du pastiche. Ce terme est impropre, et M. Paul Léautaud, dans l'excellente biographie qu'il vient de donner de M. Henri de Régnier, a raison d'en défendre son auteur. Je n'accorderais même pas que ses personnages

paraissent du XVIIIe siècle plutôt que d'un autre, ou que sa narration ressemble aux *Mémoires du Chevalier de Grammont* plutôt qu'à quoi que ce soit. — Je saisis même avec quelque empressement cette occasion de m'étonner du rang où l'on met dans notre littérature les *Mémoires du Chevalier de Grammont*, rédigés par Antoine Hamilton. Je viens de les relire ; il m'est impossible de partager le goût qu'avaient pour eux Horace Walpole et Sainte-Beuve. Hors deux ou trois récits assez plaisants, ils sont vains et ennuyeux, l'art en est pauvre et le style ordinaire.

M. de Régnier écrit beaucoup mieux, mais sa manière, bien qu'archaïque, me paraît entièrement personnelle. On sent bien quelles sont ses lectures favorites, et lui-même ne les dissimule pas. Il est nourri de Saint-Simon. Il goûte les Mémoires de cet étonnant Casanova, qui seraient presque un chef-d'œuvre, s'ils étaient de moitié plus courts. Il est facile de marquer les préférences de M. de Régnier, et pourtant on pourrait mettre au défi de désigner ses modèles. Cela n'est pas de notre temps, ne ressemble à rien d'actuel. Mais, encore une fois, on ne saurait préciser à quel temps l'œuvre appartient, ni à quel écrivain d'autrefois elle se rattache du plus près. Elle est du passé vivant, c'est tout ce qu'on en peut dire. Des influences multiples, des courants contraires s'y sont mêlés et confondus. Elle est un résumé composite et synoptique de deux ou trois siècles d'histoire littéraire, mais vus d'aujourd'hui, car c'est une

œuvre originale et que seul un homme de notre époque pouvait créer.

Ainsi s'explique ce quelque chose de raide et de craquant qui subsiste dans la manière de M. de Régnier. Personne n'a des dons plus spontanés et plus faciles, et la moindre phrase de lui donne l'impression d'une difficulté un peu laborieusement résolue. Personne n'a plus de curiosité sur les mœurs, plus de pénétration à percer, sous l'apparence des caractères, le jeu secret des intérêts et des instincts. Et, avec une observation si vraie, il est rare que les personnages qu'il construit n'aient pas dans l'allure un air baroque et singulier. On les voit accrochés l'un après l'autre dans ses romans comme une suite d'images imprévues dans le cabinet d'un collectionneur. Enfin, dans la composition même de ses romans, qu'il la disperse à dessein ou la condense, M. de Régnier prouve une sûreté, une entente, une justesse de main peu commune. Et, malgré tout, l'ensemble du livre, dans son exacte jointure, crie et grince, au toucher, comme la serrure d'un vieux meuble — comme ce bureau Louis XVI qui joue, dans le *Passé Vivant*, un si grand rôle, où l'archiviste Charles Lauvereau retrouva, pour le malheur de leurs descendants, la correspondance amoureuse d'Antoinette de Saffry, première du nom, avec Jean de Franois, colonel du régiment de Dreux-Dragons, tué en 1746 au combat de Passignano, en Lombardie.

Je me hâte d'ajouter que cette dernière observa-

tion n'est peut-être pas aussi juste qu'elle l'a été, car M. de Régnier, à mesure qu'il s'empare de son métier de romancier, gagne, non pas en talent et en vigueur — ce qui n'était pas nécessaire, — mais en aisance Et l'on ne saurait trop louer, dans le *Passé Vivant*, la subtile délicatesse avec laquelle il distingue et relie les éléments complexes de son sujet. Ce n'est pas le plus curieux ou le plus particulier de ses livres; c'est, jusqu'au prochain, le plus parfait. On le lira avec la surprise toujours savoureuse de trouver tant d'agrément dans une si grande manière, et l'on est tout obligé à un écrivain d'une élégance si noble d'avoir bien voulu condescendre à amuser son lecteur. C'est qu'il s'amusait lui-même en écrivant, et sans doute il n'écrit pas pour autre chose.

*
* *

On voit en quoi une pareille œuvre, qui est la vision ou l'observation d'un poète vivement projetée sur le passé, diffère du roman historique proprement dit, lequel, de nouveau, surabonde. Il fut un temps où le roman historique était la seule forme artistique du roman, et ce fut à peu près la seule que pratiquèrent les Romantiques, fidèles disciples de Walter Scott. Quand Lucien de Rubempré quitte sa province pour venir chercher la gloire à Paris, il emporte dans son bagage le commencement d'un roman intitulé *l'Archer de Charles IX*, qui devait ressembler à quelque *Quen-*

tin Durward. Aujourd'hui, les débutants du roman s'essayent volontiers par un tableau de mœurs grecques, puniques, byzantines, — ou bien, comme M. Martial Douel dans un récit dense, solide et presque trop massif, (*Au temps de Pétrarque*) ils évoquent la cour pontificale d'Avignon, ses intrigues sanglantes, sa débauche, et la civilisation compliquée qui s'ouvrit un instant sur ce coin de terre provençale.

Ces restitutions, d'ailleurs, ne ressemblent guère aux romans historiques de 1830. Les romantiques, quand ils se reculaient ainsi dans le Temps, cédaient à la même nécessité que le poète tragique ou épique. Les grands sentiments héroïques qu'ils voulaient peindre s'accommodaient mal des personnages, des mœurs, des habits contemporains ; ils exigeaient la noble et vague perspective de l'histoire. Mais, ce cadre une fois tracé, c'est avec leur lyrisme individuel, avec leurs propres passions, leurs propres aspirations qu'ils l'emplissaient. Gênée et comprimée par la vie ambiante, leur âme s'épanchait avec une plus noble liberté dans quelque fiction ancienne. Aujourd'hui le roman historique n'est plus un abri ou un décor pour le lyrisme à l'étroit. Il est un moyen de ranimer l'intérêt et l'attention d'un public lassé ; il est souvent l'excuse du dévergondage ou de l'obscénité ; il est parfois l'emploi plus flatteur d'une érudition professionnelle. Fantaisiste ou exact dans ses données, archaïque ou moderne dans sa forme, moralisateur ou pornographique, il vise à

ressusciter la vie et les hommes d'autrefois, tandis que les romantiques proclamaient par leurs personnages agrandis, comme l'acteur antique par son masque, leurs propres pensées, leurs souffrances, leurs espoirs.

Il est clair que les écrivains sont aussi las que le public du roman mondain, du roman pseudo-psychologique. Mais tandis que certains romanciers, pour lesquels je ne cache pas ma prédilection, cherchent le renouvellement de la matière épuisée dans l'observation de nouveaux milieux, de nouveaux rapports sociaux, introduisent dans la littérature la vie familière et commune, le travail, l'outil et la terre, tout un ordre d'émotions et de soucis plus profonds et plus simples, d'autres au contraire s'en vont battre le Temps et l'Espace à la recherche de types inédits, de milieux nouveaux. Chacun cherche le nouveau à sa manière, l'un en courant le monde, l'autre en regardant de plus près chez soi.

XXIII

M. PIERRE LOTI

L'Inde.

Il est fort heureux que Loti soit allé visiter l'Inde. Je m'étonne même que la tentation ne lui en soit pas venue plus tôt. Son nom est indien, et Loti est une façon de bramine. Il a toujours éprouvé quelque répulsion naturelle pour le tumulte vain de ce monde, et nos désirs humains, nos soucis, notre travail misérable le trouvent méprisant et dégoûté. Il se réfugie volontiers dans la volupté nue de la contemplation. Qu'est-ce que tout cela qui n'est éternel ni périssable? Loti ne cherche que l'éphémère et le divin. La sagesse de Loti est proche de celle du bramine, sauf que sa comtemplation est vagabonde, et change excessivement d'objet.

« Je m'en vais là, dans cette Inde, berceau de la pensée humaine et de la prière, non plus comme

jadis pour y faire escale frivole, mais, cette fois, pour y demander la paix aux dépositaires de la sagesse aryenne, les supplier qu'ils me donnent, à défaut de l'ineffable espoir chrétien qui s'est évanoui, au moins leurs croyances plus sévères en une prolongation indéfinie des âmes... » Ainsi parle Loti lui-même. Je ne sais s'il revint satisfait à cet égard. Il est bien malaisé de le satisfaire, et certes je n'y prétends point. Pourtant, j'ai entendu conter qu'un fakir, disciple pieux de Bouddha, et cherchant comme lui le bonheur dans le *nirvana*, c'est-à-dire, à ce que l'on suppose, dans l'anéantissement de la personne, s'avisa quelque jour d'une méthode nouvelle. Plutôt que de s'asseoir à l'ombre et de s'abîmer en tournant ses pouces dans la notion de l'Etre infini, il jugea plus efficace de marcher sans cesse, de renouveler chaque jour devant lui le spectacle des hommes et de la nature. Là, disait-il, est le nirvana véritable : on ne l'atteint pas par le repos, mais par une incessante mobilité. C'est ainsi que le fakir vint à pied de l'Inde jusqu'à Paris où, par une heureuse aventure, il visita l'Exposition de 1889. Un philosophe l'y rencontra, et le jugea fort heureux. C'est à ce fakir que j'aimerais comparer Loti, et je voudrais qu'ils se fussent rencontrés au bord du Gange. Mais si leur méthode est propre à distraire, comme je le crois, du poids intolérable de la vie, elle fait qu'il est difficile de se rencontrer.

*
* *

Loti a donc promené devant tous les spectacles de l'Inde sa mélancolie infatigable et éloquente. Et l'innocence de ses impressions est si forte qu'on croirait presque que les choses qu'il a vues n'existaient pas avant lui, qu'elles ont surgi sur son passage, toutes neuves et pour lui seul. Il s'est promené à Ceylan, qui a revêtu à ses yeux une figure fraîche et nouvelle. Il fut l'hôte d'un prince aimable, le maharajah de Tranvancore, qui le fit promener par des rameurs nus, au corps de bronze, sur une lagune extraordinaire, couverte de palmes et jonchée de fleurs. Dans une ville inconnue du Malabar, il a découvert un ghetto inconnu, une colonie juive qu'il crut installée depuis vingt siècles, mais qui n'était là que pour lui, avec sa synagogue étrange, portée sur des colonnes de cuivre ciselé et parée de porcelaine de Chine. Plus loin, dans « l'Inde des grandes Palmes », il assista aux processions de Vichnou et de Siva, qui se donnèrent toujours dès son arrivée. Il vit la bayadère, qui joue sur un théâtre de bambou les anciennes tragédies sanscrites. Comme les petites filles du collège, elle était vêtue d'un pagne lamé et d'un corselet très court. « Une partie de son torse, lisse comme une belle colonne de métal, apparaissait nu, avec un peu de la base impeccable de ses seins... C'est le dessus de leur gorge que les femmes de chez nous montrent le soir ; je ne vois pas en quoi

montrer le dessous est plus inconvenant; cela permet moins d'artifice; voilà tout. »

Loti est passé par Pondichéry, « petit coin de vieille France égaré au golfe du Bengale... vieille ville lointaine et charmante, où sommeille, entre des murailles lézardées, tout un passé français... »; Pondichéry avec sa grande place déserte, ses rues étroites et basses, *rue Royale, rue Dupleix*. Ceci pour enchanter M. Francis Jammes. Un dieu, en vérité, avait disposé ce voyage. Puis, au nord, dans l'Inde affamée, ce furent encore d'étonnants spectacles, que d'autres avaient peut-être cru voir avant lui, mais qu'il vit pourtant le premier : les Grottes de la Mort, les palais en ruines des Grands Mogols, le fleuve, les villes saintes..., et surtout, la faim, la faim atroce de ce pays desséché qui meurt, tout un peuple hâve et maigri qui mendie et tombe. Il y a là des pages poignantes, atroces, les plus belles du livre assurément, mais l'émotion est trop forte, presque intolérable, et je me détourne malgré moi.

Sur tous ces tableaux où revit la réalité intacte de l'Inde, perçue à travers un miroir magique, passent incessamment les grands thèmes que préfère l'inspiration de Loti : le soleil qui se lève, le soleil qui meurt, le jour, la nuit, la terre et les étoiles, le néant et l'éternité. Loti est un poète cosmique. Sa poésie est forte et primitive, toute religieuse dans son essence; elle s'exprime avec une grâce presque sauvage ; et voilà ce qui rend neuves pour lui, neuves pour nous, toutes les impres-

sions qu'il retient. Le grand Kipling avait peint dans l'Inde, avec son lyrisme cassant, le champ merveilleux ouvert à toutes les énergies animales. M. André Chevrillon avait promené sur ce pays disparate une raison instruite, et que la méthode de Taine n'avait privée ni de sensibilité, ni de tact. M. Jules Bois, moins attentif à la nature qu'aux hommes, et aux paysages qu'aux spectacles variés de l'âme, a trouvé et distingué dans le mystère de l'Inde le plus complexe assemblage de races, de morales et de religions. Loti, lui, a ouvert les yeux, tranquillement, sans les fixer; il a laissé couler devant lui un flot d'images désordonnées; et il nous les rend intactes, dans toute la fragilité fraîche de leur fleur.

Je sais bien à quel point le don de Loti est limité. Mais il est extraordinaire. Je me suis demandé souvent comment, moi qui ne puis supporter les descriptions, fût-ce des plus grands maîtres, de Rousseau, de Chateaubriand ou de Flaubert, je lisais Loti cependant, et préférais même dans son œuvre les livres de vision directe, le Maroc, la Galilée... Cela tient, je crois, à ce don purement instinctif, mais peut-être unique, de Loti, je veux dire à cette force de sensibilité permanente, immédiate, qui transforme aussitôt toute impression des sens en une émotion psychique. Par le choix des mots, par les images, par la continuité de quelques grandes idées, par des traits parfois insaisissables, mais toujours d'une étonnante sûreté, Loti pénètre, détourne la peinture des objets, en fait aussitôt des

choses de son âme, et de la nôtre. Il paraît nous offrir une suite de paysages ; il nous donne une suite d'émotions. Les livres de Loti sont une sorte d'équivalent sentimental de certains spectacles de la nature. Si j'étais physiologiste, j'insinuerais qu'il y a là, chez Loti, comme chez quelque Inaudi, un mécanisme cérébral développé à un degré extraordinaire. J'aime mieux dire qu'il a, en un certain sens du mot, du génie... Et vraiment, je crois qu'on n'en peut rien dire de mieux.

XXIV

M. PIERRE LOTI

ET L'ART DE VOYAGER

Il y a beaucoup de manières de voyager, et je ne prétends pas les distinguer toutes. Les uns voyagent pour oublier, pour se dissoudre et se disperser dans le mouvement fuyant des choses; les autres pour contracter, par la succession des spectacles et des hommes, un sentiment plus vigoureux de leur propre réalité. Les uns voyagent pour s'attrister, parce qu'ils aiment la tristesse qui est l'aliment de leur lyrisme, parce qu'ils cultivent en eux le désarroi nostalgique, la mélancolie des départs et des arrivées, la solitude dans des paysages pleins de rêves ou de souvenirs. Chateaubriand fut de cette race, et M. Maurice Barrès en est aussi. Les autres voyagent pour s'égayer, parce que leur âme mobile, primesautière et presque enfantine cherche la variété et l'amusement, qu'ils redoutent l'ennui

prochain dans toute position stable, et qu'ils ne trouvent que par ce rapide glissement sur le monde l'équilibre d'une course ou d'une force en action. Théophile Gautier, par exemple, fut de cette espèce de voyageurs.

Chez Pierre Loti, on retrouvera presque tous ces modes confondus. C'est qu'il est vraiment le voyageur né, le nomade originel. Il est doué d'une sensibilité qu'on pourrait dire élastique, qui s'éparpille et se concentre à nouveau par mouvements rapides et imprévus. Il passe sans transition de la contemplation lyrique à l'ébahissement enfantin. Il a des gravités religieuses, un sentiment profond, presque tragique, de l'éternité des forces naturelles, de la pauvreté de la vie humaine, et, aussitôt après, une aptitude inconcevable à rire, à jouir, à respirer l'agrément du moindre incident de la route qui lui fait tout oublier. Exaltation sensuelle, candeur enfantine, insouciance et mobilité dans le lyrisme, tel est Pierre Loti quand il voyage, et, quand il ne voyage plus, il n'est plus rien.

*
* *

En revenant de l'Inde, il a fait en Perse une rapide chevauchée. *Vers Ispahan* est le journal de cette course nouvelle. Loti passa du Golfe Persique à la Caspienne par les hauts plateaux de l'Iran, en s'arrêtant à Chiraz, la ville des poètes, de Hafiz et de Saadi, et à Ispahan, la ville des roses. Et vraiment, si réfractaire qu'on puisse être à la descrip-

tion et à la littérature pittoresque, on sent le charme d'un tel voyage en le refaisant avec lui.

A quoi tient ce charme? Tout d'abord à un procédé de composition qui est simple, mais que personne, je crois, n'avait employé avant lui. Son récit est d'une continuité absolue, sans une cassure, sans une paille. Il prend son lecteur au départ et le dépose à l'arrivée, sans un moment de pause ou d'arrêt. On suit chaque pas du voyageur, qui ne nous demande jamais d'effort pour raccorder ses impressions du jour à celles de la veille. Loti aime mieux se répéter que s'interrompre. D'autre part, Loti ne cherche jamais à expliquer, à justifier ses impressions, mais seulement à les exprimer dans leur vivacité première. Il sait, ou il a compris d'instinct, qu'aucune description, si minutieuse qu'on la suppose, ne permet au lecteur de rassembler les éléments matériels d'un paysage qu'il n'a pas vu, mais que notre imagination peut recevoir et recréer une émotion, une sensation d'étonnement, de bonheur ou de beauté.

Loti possède à un degré peut-être unique ce don de transmettre et de suggérer les émotions qu'il a ressenties. Et ces émotions, en elles-mêmes, sont d'une qualité et d'une nouveauté extraordinaires. On dirait que des régions entières de la nature, toutes fraîches et comme vierges, se sont levées sur son passage. Il traverse des spectacles neufs qui n'auront consenti à apparaître que cette fois unique, et qui vont aussitôt disparaître dans le rêve ou dans le brouillard.

Ce n'est pas du tout un grand écrivain. Il écrit mal. Il écrit sans travail et presque au hasard. Ses phrases sont jetées indifféremment, mal construites, à peine liées entre elles. Sa négligence à cet égard augmente chaque jour. Je ne suis pas sûr du tout qu'il prenne la peine de relire ses notes quotidiennes. L'écrivain qui imiterait Loti serait un détestable écrivain . Mais il donne involontairement le mot qu'il faut pour rendre communicable l'impression qu'il a perçue. Et cette impression possède assez de force originale pour qu'une fois transportée dans l'imagination du lecteur, elle s'y accommode et y vive. Il est possible qu'en lisant son livre j'aie rêvé une Perse très différente de ce que j'éprouverais en la visitant. Mais, du moins, ai-je rêvé, senti quelque chose ; je me suis représenté avec une vivacité toute personnelle Chiraz dans sa prison de montagnes, Ispahan avec ses dômes d'émail, ses ruelles en dédales, ses jardins pleins de roses et de jets d'eau, descendus au fond d'un puits de murailles, « ville en ruines qui est là-haut, dans une oasis de fleurs blanches, ville de terre et d'émail bleu qui tombe en poussière sous ses platanes de trois cents ans.. »

*
* *

Qu'apportent au lecteur de tels livres ? Suivant sa disposition préalable, un rafraîchissement ou une excitation de sa sensibilité. C'est le bienfait propre

de l'art. Un homme comme Loti n'enrichit pas nos connaissances positives, et il ne s'en soucie aucunement. Son mépris de la science est insolent et paradoxal. Un jour, en gagnant Ispahan, il aperçoit à l'horizon des palais en ruines, des monuments de l'époque de Darius, qu'aucun voyageur n'a sans doute reconnus ou visités, et il ne détourne même pas son cheval. La recherche, la découverte ne lui donneraient aucune jouissance, aucune de celles qu'il est venu chercher. Il est venu pour voir des soleils rosés sur la montagne, des prairies en fleurs, des villes qui s'effritent sous le soleil. « Oh ! être venu là, avoir vu cela par un pareil matin ! »

Cette disposition ne nous choque aucunement chez Loti, parce que, chez Loti, il y a de l'art véritable, et de l'art souvent exquis. Dès qu'un homme pareil, une œuvre pareille, sont seulement supportables, il faut les respecter et presque les admirer. Mais si j'ai analysé avec quelque minutie la manière de Loti, c'est pour montrer combien elle suppose réunis de dons, de qualités exceptionnelles, et il n'en faut pas moins pour nous rendre tolérables des œuvres qui excluent de parti pris tout élément d'intérêt autre que l'émotion vide, la pure sensation esthétique.

Et cela nous conduit naturellement à d'autres espèces de voyageurs, à d'autres façons encore de voyager. Car on peut voyager pour savoir, pour apprendre, par curiosité scientifique. On peut rapporter de ses aventures autre chose que des émo-

tions ou des épithètes, je veux dire des faits, des connaissances fraîches, des matériaux neufs qui enrichiront le savoir humain. On peut procurer à ses lecteurs autre chose que le rêve ou l'exaltation poétique, je veux dire ce plaisir utile qui est la satisfaction et la marque de l'enrichissement de l'esprit. On peut éprouver et faire partager d'autres joies que l'aspiration avide des spectacles naturels, je veux dire ce contentement et cet orgueil du savant qui trouve ou qui vérifie. Et, si l'on est un homme de talent et un bon écrivain, eh bien, cela s'apercevra tout de même.

Voici, par exemple, M. Fernand Bernard, qui est allé visiter la plus mystérieuse des grandes îles hollandaises, Sumatra. Ce n'était pas un voyage de découverte, et tout ce qu'il a vu sur sa route était connu avant qu'il passât. Son livre, *A travers Sumatra*, est un court et simple journal de route. Une fois la lecture achevée, il se trouve cependant que le lecteur s'est enrichi de notions claires, bien ordonnées, utilement assimilables. Le récit, d'ailleurs, ne donne pas du tout l'idée d'un sec chapitre de géographie. L'auteur a évidemment senti par lui-même, avec une prestesse et une précision très particulières. Son récit est vivant et personnel. C'est l'œuvre d'un homme qui tient les yeux toujours ouverts, et qui, dans une mesure très discrète, sait mêler au pittoresque de la nature ses propres états sentimentaux. On devine qu'il a le goût de la rêverie et même du symbole ou de la légende. Mais, en même temps, on re-

connaît un esprit de culture scientifique, qui cherche, réfléchit ou se souvient.

Le voyageur ne recherche pas les occasions de mêler à ses impressions pittoresques l'histoire, la science ou même la politique ; il ne les élude pas non plus. Ces digressions ne sont ni pédantesques, ni techniques ; elles se mêlent naturellement au récit ; elles le coupent, l'égaient par l'agrément toujours si vif de la compétence et de l'intelligence. On sait désormais, par grandes perspectives claires et débarrassées, comment se présente Sumatra ; on a appris sans s'en douter l'histoire compliquée de l'île sauvage. On sait comment les Hollandais combattent ou colonisent, et même, par quelques comparaisons légères avec une possession française qui n'est pas très éloignée, on devine comment colonisait M. Doumer. Et, bien que M. Fernand Bernard ait pris goût à nous instruire, il se trouve cependant qu'il écrit fort bien, d'un style très simple, mais juste, agréable et varié, où le juge le plus difficile ne verrait rien à reprendre que quelques images trop peu imprévues.

* * *

Ce que je dis ainsi de M. Fernand Bernard, je pourrais le répéter de M. Jules Huret, qui vient de publier son journal de route en Amérique. Mais à M. Jules Huret je voudrais chercher une autre querelle. Dans le champ presque illimité qui s'offrait à lui, je ne suis pas sûr qu'il ait fait un heu-

reux choix. Il y a beaucoup de choses dans son livre ; toutes sont intéressantes ; toutes sont exprimées avec une lucidité rapide et heureuse ; mais ce qu'on y trouve n'est pas tout à fait ce que j'y cherchais pour ma part. Nous possédons assez de documents sur la vie, les mœurs et les maisons de campagne des milliardaires américains. Pourquoi M. Huret — si ce n'est pour satisfaire les lecteurs du journal à prétentions mondaines qui publia ses correspondances — s'est-il embarrassé de tels enfantillages ? Pourquoi trouvons-nous, en revanche, si peu de documents sur lá vie sociale, sur l'organisation politique ?

Dans ce pays où il a fait tant de visites, M. Jules Huret n'aurait-il pu aller voir les *slums* et les syndicats ? Ne pouvait-il nous renseigner, avec sa clairvoyance instruite et habile, sur le mouvement industriel et sur l'organisation ouvrière ? En tout cas, au lieu de se borner à des tableaux d'ensemble ou à des remarques psychologiques très générales, ne pouvait-il descendre plus profondément, étudier dans leur vie intime les trusts, les partis politiques, la propagande impérialiste — je cite au hasard. La seule question qu'il ait vue de près, c'est la question nègre, telle qu'elle se pose dans les Etats du Sud. Il en a tiré quatre chapitres qui sont, et de beaucoup, les meilleurs de son livre.

De Pierre Loti à Jules Huret on peut voir tourner presque complètement la position de notre esprit, la nature de notre plaisir et de nos exigences. Nous n'attendons plus cette émotion intime, pa-

reille à celle que créent la poésie ou la musique, qui se suffit, qui se satisfait d'elle-même, qui nous enlève presque le droit à la critique une fois que nous l'avons éprouvée. Nous attendons des faits précis, des renseignements complets et des interprétations plausibles. Nous attendons ce que M. Jules Huret nous a déjà donné dans d'autres occasions et ce qu'il nous donnera encore, un livre clairvoyant, alerte, instruit, où perce à chaque page la vivacité et le courage de l'intelligence, un livre animé, vivant, mais disposé avec une entente si sûre de l'intérêt que la vérité y paraît toujours choisie et heureuse.

XXV

LAFCADIO HEARN

Le Japon inconnu.

Voici un livre d'une espèce assez rare. Il n'a pu être écrit qu'à la faveur de circonstances qui ne s'étaient pas encore produites, à ce que je crois, et qui ne se renouvelleront pas souvent. Un homme, né aux Iles Ioniennes d'une Grecque et d'un Anglais, mais surtout Anglais par ses habitudes de culture et sa tournure d'esprit, après de longs voyages en Europe et en Amérique, s'est établi au Japon. Il y a professé dans une école secondaire et dans une école normale. Il a enseigné la littérature anglaise à l'Université de Tokio. Il a vécu au Japon pendant de longues années, et il y a fini sa vie, préférant, après de multiples expériences, la civilisation japonaise à toutes les civilisations d'Occident. Il s'était fait naturaliser Japonais. Il

s'était nommé autrefois Lafcadio Hearn ; il se nommait Koïzoumi Yakoumo.

Les quelques ouvrages où Lafcadio Hearn a fixé sa connaissance des mœurs de la vie japonaise, très connus en Amérique et en Angleterre, étaient à peu près ignorés en France, lorsque madame Léon Raynal en traduisit pour la première fois quelques fragments. Ces essais, dès leur publication dans la *Revue de Paris,* attirèrent l'attention à la fois par leur précision pittoresque, par la connaissance intime des objets ou des sentiments décrits, et par une aptitude marquée à généraliser les sujets, à les rapprocher des grands mouvements de la civilisation ou de la morale japonaises. Depuis lors, M. Félicien Challaye a fait paraître dans la *Revue de Métaphysique et de Morale* une étude solide où les idées philosophiques de Hearn sont exposées avec précision et liées avec rigueur. Enfin, sous un titre emprunté à Hearn, le *Japon inconnu,* madame Raynal vient de publier la traduction partielle d'un de ses plus importants ouvrages.

*
* *

Il est à souhaiter que madame Raynal poursuive la tâche qu'elle a si heureusement entreprise, et que l'œuvre de Lafcadio Hearn nous soit quelque jour livrée dans son ensemble. Ce n'est pas que Lafcadio Hearn, dans la mesure où j'en puis juger, me paraisse doué de qualités supérieures, soit comme penseur, soit comme artiste. Le lecteur qui, dans

le *Japon inconnu*, cherchera la trace d'une individualité puissante ou d'un talent littéraire original, sera, je crois, quelque peu déçu. Mais c'est néanmoins un livre rare, parce que c'est le livre d'un homme qui a éprouvé ce qu'il énonce et qui a appris par lui-même ce qu'il sait. Au lieu d'une suite d'impressions rapidement amassées, comme sont à l'ordinaire les livres de voyages, ou de théories arbitrairement déduites, c'est le résultat d'une expérience prolongée et d'une longue sympathie. Par une faveur exceptionnelle, l'auteur n'est ni un indigène, ni un étranger. Il échappe à la fois aux préjugés occidentaux qui faussent la vue de l'étranger, et aux préjugés nationaux qui rendraient presque incompréhensibles pour nous les impressions d'un indigène. Japonais d'adoption, européen d'origine et de culture, nul ne s'est jamais trouvé en meilleure posture pour dissiper le malentendu qui persiste entre les deux civilisations.

On peut déjà considérer comme un fait important par lui-même qu'un homme de l'éducation et de la culture de Hearn, après des essais répétés et de longues pérégrinations, ait finalement élu le Japon comme le lieu du monde où la vie est la plus heureuse et la plus douce. Mais la vérité est que, dans l'opinion de Hearn, la civilisation japonaise correspond à la doctrine religieuse la plus exacte et à l'idéal moral le plus élevé que l'humanité ait jamais conçus. Ce qui cause principalement, selon lui, le malaise et l'insécurité où se débattent les civilisations occidentales, c'est le conflit entre

les données de la science et les enseignements de la religion. Si nos sociétés, policées en apparence, reposent à la fois sur l'abus de la force et sur l'excès de la misère, si « les cannibales de la civilisation sont inconsciemment plus cruels que ceux de la sauvagerie », c'est par l'insuffisance et l'inefficacité de la morale chrétienne. Or, Lafcadio Hearn estime que, de toutes les religions connues, les vieilles religions traditionnelles du Japon, le shintoïsme et le bouddhisme, sont les seules dont les doctrines fondamentales se trouvent en complet accord avec la pensée moderne. D'autre part, pour les fidèles de Shinto et de Bouddha, cette première conception du monde, conforme aux données de la science, se prolonge vers un idéal métaphysique et moral qui exalte toutes les vertus vraiment sociales de l'homme : la loyauté, le désintéressement, l'altruisme, l'esprit de sacrifice et d'abnégation.

Je ne puis naturellement entrer dans le détail de ces interprétations philosophiques. Tout au plus dirai-je d'un mot que Lafcadio Hearn, dont la culture est exclusivement anglaise, fait trop volontiers tenir la pensée moderne dans la pensée d'Herbert Spencer. D'ailleurs, si quelques textes bouddhiques se trouvent coïncider assez heureusement avec les formules de l'évolutionnisme anglais, c'est pur jeu d'esprit que s'armer de ce rapprochement pour voir dans le bouddhisme une révélation préalable de la vérité scientifique. Ne considérer tel ou tel résultat de la recherche scientifique que comme la confirmation de tel ou tel texte sacré, est un

état d'esprit qui n'est guère supportable, même chez un japonisant. Je préfère Lafcadio Hearn lorsque, dans de fines analyses, un peu trop dispersées, un peu trop brouillées à mon goût, il montre l'effet sur la vie familière de ces doctrines religieuses. Qu'on lise, par exemple, l'étude charmante intitulée le *Sourire japonais*, le premier des essais traduits par madame Léon Raynal. Un Japonais à qui l'on reproche durement une erreur ou une maladresse s'incline en souriant; c'est avec le même sourire tranquille et doux qu'il annoncera un malheur qui le frappe, la mort d'un être aimé. Les Japonais vivent en souriant, du même sourire qu'on remarque sur le visage de leurs dieux. Pourquoi? Parce que le sourire est l'expression du visage la plus aimable, et que c'est une règle morale, en toutes circonstances, même dans la souffrance ou le malheur, « d'offrir toujours au monde extérieur une apparence de bonheur, afin d'éveiller autant que possible chez autrui des pensées heureuses ». Dans le sourire japonais, il y aura, suivant les cas, une politesse charmante, de la discrétion, de l'empire sur soi-même, parfois même une sorte d'héroïsme. Une telle coutume, envisagée à sa surface, peut sembler, suivant les goûts, jolie ou choquante. Considérée plus profondément, elle exprime l'essence-même de la morale japonaise : c'est-à-dire l'effacement des émotions personnelles devant le bonheur et le bien-être ou l'utilité générale, la suppression de toute tendance égoïste, la victoire sur soi-même, l'aspiration au calme et à la sérénité.

*
* *

Sentir comme un Japonais le charme et la signification de telles coutumes, les rendre accessibles à nos imaginations européennes, telle est l'originalité propre de Lafcadio Hearn. Tout au plus observera-t-on que sa japonophilie dépasse un peu la mesure, en ce sens qu'elle nous échappe, et que nous ne discernons plus les causes de son admiration ou de son plaisir. On sent, par exemple, dans les mœurs de l'ancien Japon, une manie scolastique, un goût de conférer aux objets et aux animaux des attributs ou des vertus symboliques, toute une puérilité compliquée et roide qui m'inspire infiniment moins de sympathie qu'à Hearn. Mais si j'avais vécu de sa vie, peut-être penserais-je comme lui.

Ce qui est plus désagréable, c'est la complaisance de Lafcadio Hearn pour le fanatisme patriotique, pour le nationalisme japonais. Il a recueilli ses impressions de professeur de lycée, et, chez les tout jeunes gens qu'il enseignait, l'exaltation nationaliste semblait déjà le sentiment le mieux formé et le plus fort. Quand Hearn demandait à ses élèves du lycée de Matsoué quelle était pour eux la forme parfaite du bonheur, ils répondaient : « Mourir pour Sa Majesté sacrée notre empereur bien-aimé! » Hearn les approuvait doucement : « Je pense que votre devoir social le plus haut vous commande d'honorer votre empereur, d'obéir aux lois, d'être prêts à donner votre sang pour l'amour du Japon.

Je pense qu'il est de votre devoir de respecter les dieux de vos pères, la religion de votre pays, alors même que tout n'y est plus pour vous vérité. »

Ces impressions sont anciennes de douze ans déjà, mais comme les événements actuels les éclairent d'une lumière vive! Ce peuple dont Hearn, avec tant de délicatesse, ou plutôt avec une perception si fine des intentions délicates, nous peint la tendresse, la courtoisie, le charme de manières et de paroles, ce peuple qui a fait tenir tant de poésie dans sa vie intime, dans ses cérémonies, dans ses formules de politesse, persiste durement dans son fanatisme tenace et brutal. On se réjouit qu'il soit en état d'avoir résisté victorieusement à une agression injuste. Mais le langage de Hearn à ses jeunes élèves continue à m'inquiéter et me rend suspecte mainte page de son livre. Trop évidemment il est résolu à admirer tout sentiment dérivé des morales shintoïste et bouddhiste. Or, le shintoïsme, qui est la religion des ancêtres, conduit aisément au fanatisme nationaliste. Et le bouddhisme, qui enseigne le sacrifice de la personne, ne peut qu'inspirer le sacrifice à la patrie.

En fait, toutes ces morales sont inquiétantes. Il est très beau que l'individu se sacrifie au bien général — représenté par l'idée de patrie ou par toute autre. Mais encore faut-il garder sa part délibérante dans la détermination du bien général, et ne pas l'accepter tout défini des mains de Sa Majesté l'empereur bien-aimé, ou du prêtre, fût-il bouddhiste. Nous savons ce que l'autorité, d'une part, l'o-

béissance, de l'autre, peuvent faire de morales ou de religions dont la jeunesse fut belle et douce, et voici que je me mets à craindre un peu pour les Japonais. Je craindrais aussi pour nous, si les religions de l'Extrême-Orient, conservées, il est vrai, depuis des milliers d'années, dans un état remarquable de pureté, et que n'a nullement déformées l'apport tout matériel de la civilisation occidentale, venaient s'installer chez nous, comme Lafcadio Hearn en forme le souhait à peine dissimulé. Il est vrai que nos religions sont usées, mais nous n'avons nulle intention d'en acquérir de neuves. Et, quelque admiration qu'on doive éprouver pour la noblesse et la largeur du dogme bouddhiste, il vaut mieux arriver par une autre voie aux vérités qu'il contient.

Je me demande, en fin de compte, si ce livre, plein de sympathie et d'amour pour la vie japonaise, ne me laisse pas dans une disposition d'esprit moins favorable qu'il ne m'avait trouvé à cet égard. Je ne connaissais et n'aimais les Japonais que par le charme de leur apparence et la séduction de leur art. Et il me gêne maintenant que Lafcadio Hearn m'ait forcé à réfléchir sur le sens de leurs coutumes et sur les conséquences possibles de leurs dogmes. Je goûtais plus délicatement leurs usages quand ils me semblaient spontanés et détachés de la religion. Voilà probablement une nouvelle preuve du phénomène que Hearn ne se lasse pas de signaler : la difficulté pour un Occidental mal préparé, fût-il, comme moi, de bonne volonté, à pénétrer l'âme japonaise.

XXVI

L'EXOTISME

Je crois bien qu'on toucherait les deux extrémités, les deux pôles contraires de l'exotisme, en comparant à un livre de Loti le dernier livre de MM. Marius-Ary Leblond, les *Sortilèges*, ou, mieux encore, le roman laotien de M. Jean Ajalbert, *Sao Van Di*.

Loti est un lyrique qui ne se plaît pas chez lui et qui ne tient pas en place. Le voyage pour lui n'est qu'un vagabondage instable et sentimental. Son avidité mélancolique et lasse s'agite dans le monde comme un malade sur son oreiller. On vit mal ici ; on étouffe ; serai-je mieux ailleurs ? Et le voilà qui court le monde, se cherchant lui-même et ne retrouvant que lui. Les voyages de Loti sont la suprême fleur de l'exotisme romantique. Mais peu à peu l'esthétique et la technique naturalistes ont gagné l'exotisme comme toutes les autres for-

mes du roman. Le voyage est devenu une étude; l'impression évoquée s'appuie sur une documentation précise ; la personne de l'artiste s'efface, se retire peu à peu du tableau qu'il a composé ou retracé. L'artiste était jadis un héros central, presque unique; aujourd'hui, il est absent ou invisible. Au lieu d'une autobiographie pessimiste óu passionnée, au lieu du journal d'une âme en déplacement ou en traitement, nous avons l'étude d'un milieu, traité, si distant et si étranger qu'il soit, par les mêmes procédés qu'un milieu parisien ou provincial. Le roman objectif, impersonnel s'est substitué, ici comme ailleurs, à l'épanchement imaginatif et lyrique. Et MM. Marius-Ary Leblond, surtout M. Ajalbert, sont précisément au point extrême de cette évolution.

Il ne faudrait pas cependant que ce changement nous rendît injustes pour une forme littéraire qui aura donné des chefs-d'œuvre et qu'aujourd'hui encore on ne saurait traiter négligemment. Recherchant, dans leur préface, les causes du discrédit dont souffrirait, suivant eux, l'exotisme — et dont je ne m'aperçois guère, quant à moi — MM. Marius-Ary Leblond l'attribuent à l'orientalisme « tapageur et superficiel » des romantiques. J'avoue que cette expression m'a choqué. « Tapageur », cela veut dire, je crois, que les romantiques aimaient les contrastes tranchés, employaient des couleurs crues, et « superficiel », que leurs descriptions sont de fantaisie et que l'imagination suppléait souvent à la sensation. Mais

qu'ils aient visité l'Orient, comme Byron et Lamartine, ou ne l'aient connu que par sa poésie, comme Hugo, c'est ce qui importe assez peu dans l'affaire. Leur exotisme est de même essence que leur historisme. Dans l'espace comme dans le temps, les romantiques n'ont fait que chercher des lieux plus favorables où loger leur passion, leur ardeur, leur ennui. L'Orient, pour eux, ne fut qu'un décor poétique. Qu'importe qu'il soit conforme aux paysages réels? Il faut laisser toute sa liberté au choix du rêve.

* * *

Entre l'exotisme romantique et l'exotisme naturaliste, on pourrait assurément marquer des intermédiaires. Les Parnassiens ont assuré la transition. Ils ont annexé de nouvelles régions à la littérature ; ils ont transformé les procédés de description littéraire et poétique. Je ne recherche pas si leur nouveauté fut toujours heureuse, et si une description de Gautier vaut un paysage de Chateaubriand. Pourtant on a senti cette matière encore effervescente se refroidir peu à peu sous leur travail. Par là ils ont préparé des habitudes d'observation plus attentives, plus véridiques. Ils ont rendu possibles des romans comme ceux de MM. Marius-Ary Leblond et Ajalbert.

Ainsi que dans leurs livres précédents, le *Zézère* et la *Sarabande*, MM. Marius-Ary Leblond ont choisi pour scène la vieille île Bourbon, une de ces anciennes colonies où tant de races se sont mêlées :

créoles, travailleurs noirs, hindous, et dont l'immigration chinoise vient compliquer encore le désordre ethnique. La *Sarabande*, comme on s'en souvient peut-être, peignait le soulèvement, l'échauffement de toute cette masse composite à l'occasion d'une crise locale, qui était, dans l'espèce, l'élection d'un député. Les *Sortilèges* sont conçus dans un autre esprit. Le livre comprend quatre nouvelles, quatre études disposées symétriquement, courant sur le même fond de mœurs et de paysage, et consacrées chacune à des types de sang différent.

La première, qui est peut-être la plus parfaite, est l'histoire d'un vieil ouvrier malabare, usé au dur travail des sucreries. Le fils du maître, un jeune blanc élégant et impérieux, a remarqué sa fille, Marie. Et beaucoup de sentiments confus se disputent l'âme timide du vieil ouvrier : la honte, le désir de la vengeance, la peur, une sorte de tendresse admirative pour le bel enfant blanc qu'il a fait jouer jadis et qui a bien le droit de satisfaire ce caprice, comme tous les autres. Il ne peut ni se résigner, ni se rebeller, et ce pauvre homme, épuisé, en qui revit pourtant l'orgueil natif de sa race, finit par se pendre, pour résoudre à sa manière de trop difficiles contradictions. Puis vient un tableau de mœurs mandiavates — les Malabares sont des Hindous ; les Mandiavates sont des Hovas. MM. Marius-Ary Leblond ont voulu montrer là comment naît la jalousie dans l'âme d'une femme à demi-sauvage, au milieu d'une société polygamique. La troisième nouvelle

met en contact un Chinois et une mulâtresse. La dernière, qui est, avec la première, celle que je préfère, peint l'éveil à la vie, à l'amour, d'une jeune négresse de l'île, obscure et tyrannisée pendant le jour, mais qui, sitôt la nuit venue, par une sorte de revanche secrète, sent renaître un instinct de brutalité et de domination, comme si la terre usurpée par le Blanc redevenait, pendant la nuit et jusqu'au soleil, le libre domaine de sa race.

Au lieu de « mettre en contact, dans les entrelacements d'une intrigue unique, ces quatre humanités qui gardent de l'Univers, dans le mystère de leur mutisme, un sens différent », MM. Marius-Ary Leblond ont prétendu, cette fois, les montrer autonomes, isolées. Cependant la plus brève analyse suffit à montrer que, dans trois de leurs nouvelles sur quatre, des « humanités » différentes sont en conflit. Toutes ces scènes, d'ailleurs, ont pour théâtre une terre civilisée, colonisée, et, si nous n'y apercevons pas la présence personnelle de l'écrivain, nous y sentons la présence sourde et continue du Blanc, de la culture, de la civilisation européenne. Même dans cette série de nouvelles monographiques subsiste une impression de vie bigarrée, mélangée, dont tous les éléments ne sont pas à la même distance de nous. C'est d'ailleurs à cet objet que s'adaptent le mieux les qualités propres de MM. Marius-Ary Leblond, leur intelligence, leur fertilité d'imagination, leur style parfois trop peu cohérent ou trop peu consistant, mais coloré, mobile, suggestif d'images et d'émotions.

Il y avait plus loin à aller dans la voie du naturalisme, de l'impressionnisme exotique. On pouvait prendre une civilisation achevée, close, que la conquête européenne n'a pas encore touchée et lésée, et, s'isolant là, couper tous liens avec le dehors, donner tout son effort à reconstituer par l'observation, par la sympathie, la vie intérieure de ces hommes étrangers, s'oublier, s'annuler soi-même, écrire, en un mot, non pas le roman du voyageur ou du colon, mais le roman vierge de l'indigène. Voilà précisément ce qu'a tenté M. Jean Ajalbert, et c'est par quoi son roman laotien, *Sao Van Di*, me paraît une œuvre presque complètement neuve et originale. Je sais bien qu'Ajalbert a vécu au Laos, et que ce n'est pas par divination qu'il a recueilli les éléments de son livre; je reconnais même, à la lecture, des impressions qui sont probablement les siennes propres, par exemple la traversée d'une forêt vierge, un voyage sur la rivière... Et pourtant, dans le petit village laotien qui est le lieu de cette idylle, je ne surprends pas un mot, pas un geste qui m'impose le sentiment de sa présence; je n'entends pas résonner une voix française, un pas français. C'est un petit monde bien fermé, qui se suffit, à la fois si complet et si différent du nôtre que la pensée n'y pénètre pas sans un peu de gêne et de peur ; il semble que la curiosité soit coupable, devienne une effraction, presque un viol. Je me suis senti dans mon tort, en suivant, à leur insu, l'aventure sentimentale de la vierge Sao Van Di et du jeune Kao Som Sène,

pure idylle d'ailleurs, comme je l'ai dit, pudique et doucement sensuelle, égayée de chansons qui me rappelaient les poèmes des *Mille et une nuits* du docteur Mardrus, et qui se termine par un mariage. Ce village paisible au bord de la rivière, ces gens simples, ces jeunes filles rieuses se défendaient contre moi par une sorte de pureté intacte, d'innocence. Cette impression singulière et délicate est ce qui m'a fait sentir le plus sûrement la valeur du livre, sa rareté, sa vérité.

*
* *

Je crois cependant que mon plaisir, comme à la lecture des *Sortilèges*, est resté d'ordre purement sensible, et je ne tombe pas d'accord avec MM. Marius-Ary Leblond qui, dans leur préface, revendiquent pour le roman exotique une valeur sociale. Il est social et altruiste, disent-ils, « en ce qu'il est une solidarité par la sensibilité, avec les autres races, dites inférieures, de l'Univers ». Et ils se demandent pourquoi un roman « qui expose sans conclusion oratoire le problème le plus grave pour les populations coloniales, dans leur ensemble, ne sera jamais, pour l'élite française, un roman social ».

La raison m'en paraît simple : c'est qu'il décrit d'autres sociétés que la nôtre, faites d'autres éléments, reposant sur d'autres faits et sur d'autres mœurs. Sans doute, il peut signaler des abus, inspirer des réformes, suggérer des réflexions importantes sur la valeur comparée des morales et

sur le mérite relatif des races. Mais des réflexions de cet ordre restent superficielles et passagères, elles ne remuent pas de sentiments profonds, n'ébranlent pas les ressorts actifs de l'intelligence, et cela, parce que notre vie propre n'y est pas intéressée. Romans sociaux pour les gens de là-bas, sans doute, mais pas pour nous. Il y a certaines qualités d'émotion que peuvent seulement susciter le spectacle d'êtres pareils à nous, d'une société faite comme la nôtre ou que nous puissions transposer dans la nôtre. Et puis, la vie exotique, par ce qu'elle a de changeant, d'imprévu, d'étrange, met en jeu la curiosité, éveille cette nuance d'amusement particulière aux choses que nous ne pouvons pas prendre tout à fait au sérieux. Je ne nie pas qu'il y ait là beaucoup de légèreté, d'ignorance ; cela changera peut-être avec le temps. Mais aujourd'hui le roman exotique n'est pas en mesure de provoquer le sentiment qui est la cause et la condition de toute réflexion sociale, c'est-à-dire de nous faire sentir la nécessité d'une réflexion sérieuse sur nous-mêmes et sur les conditions propres de notre vie.

Plus l'écrivain sera sincère, exact, mieux il aura restauré dans leur singularité les mœurs ou les êtres qu'il évoque, et plus nous sentirons la différence et la distance. La sensation d'extériorité, d'étrangeté s'accroîtra avec le talent du romancier. Et si le romancier prétend alors « exposer le problème », même le plus grave, proposer une solution, il aboutira fatalement au roman à thèse.

Sa solution ne sera jamais implicite, sans risquer de rester inaperçue. Elle ne se dégagera pas naturellement de la vérité des faits, parce que cette vérité ne nous est pas familière, parce qu'elle n'est pas la nôtre ; elle ne résultera pas d'actes ou de sentiments dont les mobiles ou les formes nous sont presque incommunicables. La leçon politique ou morale deviendra donc, par nécessité, exposé didactique, leçon, digression. Et je me demande alors si le simple récit de voyage ne vaut pas mieux, et en quoi la forme romanesque est utile. Les notes d'un voyageur réfléchi peuvent être un très bon livre, et, si l'on en doutait, on en pourrait trouver une nouvelle preuve dans l'ouvrage récent de M. Félicien Challaye sur le Japon et l'Extrême-Orient, livre qui pose, en effet, des problèmes et qui offre des solutions, qui provoque des réflexions sur la philosophie, sur l'art, sur la politique sociale, mais qui est du moins un livre d'étude et ne recherche pas d'autre agrément.

J'ai trop conscience de la légitimité, de la nécessité du roman social pour ne pas le défendre aussitôt, dans la mesure de ma force, contre la diversion exotique. Et il serait fâcheux que, par ce raisonnement détourné, on activât une production déjà plus que suffisante pour les besoins authentiques des lecteurs. Je persiste à penser que le roman exotique, comme le roman historique, répond surtout, en tant que genre, aux crises régulières de lassitude que détermine, dans le public comme chez les écrivains, l'abus du roman

mondain ou psychologique. Mais, hors des exceptions individuelles, l'exotisme n'est pas une nourriture normale pour le public, un travail normal pour le romancier. Il est bon d'y toucher de temps à autre et par délassement, précisément de la même façon que l'on voyage, c'est-à-dire en conservant sur un point certain du globe son attache, son rôle utile, son travail.

XXVII

M. MAURICE MAETERLINCK

Le Double Jardin.

Je viens de relire ce livre, le *Double Jardin*, qui est paru depuis quelque temps déjà, mais dont la carrière commence à peine ; et, tout en l'achevant, je pensais aux commencements de l'écrivain, à l'éclatant article de Mirbeau qui apprit son nom au public français, à l'étrangeté obsédante de ses drames, la *Princesse Maleine*, l'*Intruse*, *Pelléas*, à tout ce qu'il y eut de paradoxal et de dénié dans sa première réputation. Quel beau chemin parcouru dans ces quinze années ! Rien de plus périlleux et plus difficile pour un écrivain que d'éclairer, d'assurer un succès encore trouble et trop rapide. Dans un exact mouvement, avec une lente certitude, M. Maurice Maeterlinck a surmonté cette difficulté commune où sont venus échouer, où nous verrons se briser encore tant de débuts retentis-

sants. Son œuvre est une des rares, dans la production contemporaine, qui imposent l'impression de la solidité et de la durée. Il a conquis une sorte de considération unanime, que confirme et augmente encore la notoriété européenne dont il jouit. Cela est juste, parce qu'il a beaucoup de talent, et qu'à quelques réserves près, on ne saurait faire de son talent un meilleur usage.

S'il fallait classer d'un mot M. Maurice Maeterlinck dans une famille d'écrivains, il faudrait dire que c'est un mystique. Sans doute, son mysticisme a changé peu à peu de caractère depuis ses premiers drames, où l'on voyait des personnages involontaires buter obscurément contre des forces inconnues à la recherche d'émotions et de vérités surnaturelles. Dans cette première phase de sa pensée, il semblait que nulle réalité humaine, nulle existence sensible ne comptât pour lui, et qu'il attendît dans l'extase la révélation éblouissante d'un mot divin. Je crois, aujourd'hui, que M. Maeterlinck est fixé sur terre; il y a reconnu sa place, fixé sa maison; il a pris racine. La combinaison des événements et des êtres n'est plus, à ses yeux, un jeu mobile et indifférent que doit dépasser la pensée du sage. Il regarde, il observe, il réfléchit. Le mystique est devenu un moraliste, un moraliste attentif et scrutateur, qui compare, qui sait prévoir et pénétrer.

Et cependant, l'essence même de son talent, le secret de son originalité littéraire, c'est qu'il a gardé le sens du mystère. Son œuvre actuelle est

le produit d'une pensée réfléchie, mais sa réflexion le conduit à peu près aux mêmes conclusions que jadis son instinct. Un philosophe, par exemple, considérant des faits ou des actions, telles que nous en offre la vie quotidienne, y verra le point de départ d'idées ou de lois. Un mystique, comme M. Maurice Maeterlinck, y voit le point d'aboutissement ou de rencontre de forces supra-terrestres.

Le progrès de M. Maeterlinck, c'est d'avoir puis contact avec la réalité, d'avoir reconnu à la vie et aux actions humaines la beauté, la puissance d'intérêt qui leur est propre. Mais il ne les considère pas comme étant par elles-mêmes intelligibles. La vie reste à ses yeux, bien qu'il l'envisage avec toute la sincérité de la raison, une effrayante et admirable énigme. L'Univers, fourmillant de problèmes insolubles, lui apparaît peuplé de formes invisibles et mystérieuses. Et ces forces peu à peu s'animent, se personnifient, et voici que nous vivons dans un monde fabuleux et mythologique. Comme Maleine ou Pelléas, nous nous sentons cernés par une atmosphère féerique, peuplée de symboles étranges et menaçants.

*
* *

Autrefois, ce mysticisme fabuleux sortait du rêve indéterminé du poète; il naît aujourd'hui de la réflexion parfaitement arrêtée du moraliste. C'est toute la différence, mais elle est grande. Parcourez, par exemple, la table des matières du *Dou-*

ble Jardin, qui est un recueil d'essais et d'articles. Il ne s'agit plus de princes fantastiques errant dans des forêts enchantées. Tous les sujets sont inspirés par la vie courante, la vie connue : c'est la mort d'un petit chien, la roulette de Monte-Carlo, une course en automobile, le suffrage universel, et d'autres thèmes de même sorte. Mais le petit chien, et l'attachement à l'homme que lui inspirait son candide instinct, suggèrent invinciblement à Maeterlinck, après maint tableau d'une intimité exquise et familière, une sorte de méditation cosmogonique et religieuse sur notre vie à nous, qui sommes « solitaires sur la planète comme des rois méconnus », sur notre destinée « qui plonge encore de toutes parts dans l'ombre ». Et tout ce passage est fort beau.

Par une même métamorphose, le tripot de Monte-Carlo devient le *Temple du Hasard*, séjour du « Dieu le plus obscur de notre terre », que personnifie, dans la salle du jeu, « une petite boule incorruptible ». Et, pour le voyage en automobile, après qu'on nous aura donné du moteur une description parfaitement intelligente, la machine devient soudain un monstre ailé, un hippogriffe sur lequel l'homme, comme un demi-dieu de la Fable, s'élance pour des aventures inconnues, affronte des ennemis embusqués et sournois, terrasse enfin l'Espace soumis qui le hait et guette sa revanche. De même, la maladie du roi d'Angleterre conduit M. Maeterlinck à des considérations sur la médecine, et de ces réflexions sort presque aussitôt un

tableau symbolique de la Science humaine, tenant en suspens « Dieu, le Hasard, la Justice, ou quelque autre nom qu'on donne à l'*idée cachée* de l'Univers », et la jetant finalement hors de ses voies. De même, les fleurs des champs, qu'on nous a décrites et nombrées avec la minutie et la poésie fidèle des vieux botanistes, « gardent le secret d'une mission tenace, représentent une pensée invariable, un désir obstiné de la Terre... » Et je pourrais ainsi reprendre un à un tous les fragments dont le livre se compose. Toujours le connu, le certain en vient à se résoudre, à s'absorber dans le Mystère, et toujours le Mystère se peuple de formes personnifiées, comme la forêt poétique où vécurent les premiers dieux.

Je ne contesterai pas que, dans ce mouvement constamment répété de la pensée, il n'entre, parfois, quelque chose de volontaire, et d'arbitraire par cela même. J'ai eu, très rarement d'ailleurs, l'impression que l'entrée du Mystère était à la fois inutile et trop réglée, et que M. Maeterlinck aboutissait peut-être au Mystère par la seule raison que, de lui, c'est toujours un peu de Mystère que l'on attend. Mais je ne veux pas insister sur cette impression, très courte et d'ailleurs peu certaine. Mieux vaut admirer que ce mode uniforme de réflexion et de développement n'engendre aucune monotonie, car nul livre n'est plus varié, plus divers et plus animé que celui-ci. Cette diversité s'explique par une autre qualité que Maurice Maeterlinck possède à un degré remarquable. En même temps

qu'il a le don de tirer d'un spectacle matériel et concret son contenu d'idées abstraites, il sait inversement — et rien n'est plus rare que l'union de ces deux facultés — donner à une idée abstraite son équivalent concret et matériel. C'est ce qui surprend dans les plus belles pages de ses livres, ce qui en est la conquête et en fait le prix, qu'un si grand don d'imagination poétique vienne s'ajouter à une réflexion si prudente et si riche, à tant d'application, de discernement, de sagesse. M. Maurice Maeterlinck est à la fois un poète et un sage.

Je goûte particulièrement que cette sagesse veuille bien s'étendre, et pour la première fois je crois bien, aux problèmes de la politique et aux rapports sociaux des hommes. Un chapitre entier, comme je l'ai déjà dit, est consacré au suffrage universel, et si M. Maeterlinck, fidèle à ses habitudes, se plaît à considérer l'instinct populaire comme une des forces impénétrables et irrésistibles qui se disputent la nature, du moins ne voit-il là qu'une preuve de la certitude et de l'infaillibilité de cet instinct. Au reste, en cet esprit raffiné et minutieux, on sent une grande sincérité de sentiment démocratique, et il est satisfaisant de l'entendre dire, en un noble et beau langage, que « quand le suffrage universel n'aurait fait autre chose que de créer, comme en Amérique et en France, le sentiment d'égalité réelle qu'on y respire comme une atmosphère plus humaine et plus pure, et qui semble nouvelle et presque prodigieuse à ceux qui viennent d'ailleurs, ce serait déjà un

bienfait qui ferait pardonner ses plus graves erreurs ». Dans une étude sur le drame moderne, que j'aurais eu plaisir à examiner en elle-même, il conclut que le véritable drame du siècle qui naît sera la lutte « du grand devoir de justice et de charité qui offusque tous les autres » contre l'égoïsme et l'ignorance. Le troisième essai sur les fleurs, *Fleurs démodées*, se termine par une page touchante et belle où s'évoque le même espoir : « Elles promettent déjà, en prévision des jours où les hommes auront enfin *des loisirs égaux et prolongés*, l'égalité des saines jouissances. » De telles phrases, et surtout le passage que j'ai souligné, pourraient être le langage d'un écrivain socialiste. Mais je sais trop bien ce que ces rapprochements peuvent avoir d'indiscret et de fallacieux, et il n'est qu'honnête de ne pas insister davantage. Ce sont là des paroles isolées, bien qu'importantes, et l'essentiel du livre est ailleurs. Il est dans cet art d'interprétation de la vie menue et intime, dans cette transmutation continue du familier en mystérieux, du fait en symbole et de l'idée en images. Il est peut-être surtout dans les deux grands essais de psychologie féminine et de morale passionnelle intitulés *Portrait de Femme* et *De la Sincérité*, où l'on croit retrouver l'art perdu des vieux moralistes, et dont l'inspiration est si sereine, la pénétration si exacte, l'ajustement si solide. Et je n'ai rien dit de l'art de l'écrivain, que je mettrais encore plus haut, quant à moi, s'il n'était si égal et si placide — et qu'on puisse donner le sens et l'émotion du

mystère en restant soi-même si tranquille est un autre mystère que je n'ai jamais bien pénétré. Il y a de la lenteur et un peu de verbalisme dans sa magnificence, parfois quelque afféterie dans sa nouveauté, et son habitude d'écrire en vers blancs (ces vers sont le plus souvent des vers de dix-huit syllabes coupés en trois tronçons, c'est-à-dire trois moitiés d'alexandrin) est fatigante dès qu'on l'a reconnue. Mais il a de très grandes qualités d'écrivain : une noblesse ample et colorée, une élévation qui touche à la sérénité, et qui n'exclut jamais cependant l'exactitude de détail la plus solide, une extrême clarté, une abondance et une justesse d'images qui descend jusque dans les détails les plus familiers du style. Je ne sais encore si c'est un très bon ou un grand écrivain, et l'avenir seul pourra le dire ; mais je sais que, pour sentir ce qui lui manque, c'est aux plus grands écrivains qu'il faut penser.

XXVIII

M. PAUL ADAM

La Ruse.

Le dessein que M. Paul Adam a conçu est ambitieux et magnifique. En même temps que l'histoire d'une famille, il a entrepris d'écrire l'histoire d'un siècle, le plus riche, le plus singulier, le plus divers qu'aient connu les hommes. Cette entreprise est belle, et je ne lui connais pas d'exemple. Sans doute, les personnages de Balzac sont rattachés entre eux par mille liens, et ses romans principaux devaient s'ajuster pour une œuvre unique. Mais cette œuvre, outre qu'elle ne fut point achevée, n'embrasse qu'un même et court espace de temps. La série des Rougon-Macquart, quand on l'envisage dans son ensemble, n'est aussi que la peinture synoptique de différents milieux sociaux, saisis à la même date. M. Paul Adam, lui, a voulu inscrire dans l'unité vivante d'une œuvre, dans la

vérité humaine de quelques types, ce qui fuit et ce qui passe, le mouvement changeant de l'histoire, la succession des idées, le hasard, le temps.

Dans la *Force*, il nous avait conté la vie de Bernard Héricourt, cuirassier de la République, puis dragon de l'empereur. Avec ses cavaliers anonymes, dures brutes stoïques et sans scrupule, Bernard galopa âprement sur le monde, dans la joie des charges, dans la recherche voluptueuse des coups, soldat géant, heureux de vivre et de frapper. Il fut colonel, et mourut jeune, un soir de bataille. Son fils Omer, l'*Enfant d'Austerlitz*, vit le retour des vaincus de la Bérésina et de Leipzig. Puis il connut l'invasion étrangère, la Royauté, et ce changement soudain de toutes choses qu'on nomma Restauration. Des éducations opposées se disputèrent l'âme puérile d'Omer. Sa mère voulut en faire un mystique des vieux âges; les jésuites qui l'élevèrent, un catholique des temps nouveaux, actif, avisé, politique. De ses deux oncles, l'un, Edme Lyrisse, capitaine en demi-solde, conspirait pour l'affranchissement des peuples et pour le retour du roi de Rome, l'autre, le comte de Praxi-Blassans, diplomate, ami et disciple de Talleyrand, servait aimablement le Roi, comme il avait servi l'Empire et la République. Cependant l'aïeul d'Omer, le vieux Lyrisse, initiait l'enfant aux mystères de la franc-maçonnerie, lui apprenait à discerner, dans les révolutions et dans les grands changements de l'histoire, l'action toute-puissante des Sages, des Philadelphes ou des Illu-

minés. Omer écoutait, enfant sournois et faible, ambitieux et sensuel...

*
* *

Nous le retrouvons, dans la *Ruse*, vieilli mais non pas changé. Praxi-Blassans l'avait affilié à la congrégation de la rue du Bac. Edme Lyrisse, en revanche, le présente aux Maçons et aux Carbonari, l'agrège aux Loges et aux Ventes. Avocat, il plaide tour à tour pour un chanoine calomnié et pour un major bonapartiste. Mais nous sommes en 1827 ; la monarchie légitime vacille et touche à sa fin ; on sent monter de toutes parts la fermentation révolutionnaire. Omer, malgré sa froideur égoïste et concertée, ne résiste pas à la contagion. D'ailleurs, dans le désordre de son esprit, une idée est apparue, à laquelle il s'attache et se voue, l'idée abstraite de la Loi, l'idée latine : la hache, les faisceaux et les licteurs. Un voyage aventureux en Italie, avec son oncle Lyrisse, accroît encore le pouvoir sur son esprit de cette vision classique. Et, désormais, sa voie est tracée. Presque malgré lui, car il est sans bravoure, il luttera pour la loi, contre la force.. Omer a bien choisi : il sera demain l'insurgé de Juillet, et après-demain, je présume, le ministre de Louis-Philippe.

Un Mignet, un Thiers à vingt-cinq ans, c'est ainsi que je me représente Omer Héricourt. Autour de lui, grouille toute une agitation disparate : gens du monde, demi-soldes, conspirateurs, saint-simo-

niens, politiques royalistes et étudiants républicains. Les femmes aussi sont de l'époque. Les maîtresses d'Omer Héricourt sont des grisettes, et sa fiancée, qu'il entoure d'un amour lamartinien, se nomme décemment Elvire... Comme on le voit, par cette peinture de mœurs M. Paul Adam rejoint d'une part Balzac, d'autre part Hugo, qui avait évoqué déjà cet élan de jeunesse enthousiaste. Et, par une coquetterie qui me plaît, M. Paul Adam a emprunté en effet à la *Comédie Humaine* certains personnages de son roman. Un jeune médecin se nomme Horace Bianchon ; au Théâtre-Italien nous voyons le beau Rubempré dans la loge de madame de Maufrigneuse.

Dix critiques l'ont remarqué. Comment personne n'a-t-il signalé que M. Paul Adam avait tiré le même parti des *Misérables* ? Est-ce qu'on aurait donc oublié ce livre sublime, le chef-d'œuvre de la prose française au siècle dernier, ce livre si profond, si pathétique, d'une beauté de forme incomparable, d'une pénétration historique extraordinaire ? Quant à moi, il a nourri mon enfance, et, en relisant ces noms: Enjolras, Combeferre, Courfeyrac, j'avais la joie mélancolique de retrouver des amis d'autrefois. Je les ai chéris de tout mon cœur, ces beaux jeunes gens qui moururent sur les barricades républicaines en chantant des chansons d'amour. Et comme ils ont marqué sur ma vie!.. Mais je sors de mon sujet.

*
* *

Omer Héricourt n'est pas tout à fait de leur race, et, s'il se laissa entraîner dans leur action héroïque, ce fut par un consentement un peu partagé. Rien en lui n'était naturellement vif, si ce n'est l'amour du plaisir. Par goût, il eût vécu dans une maison de province, avec une chasse et des livres, entouré de quelques servantes libertines. D'ailleurs il était lâche ; il avait peur. Devant le danger, il fallait que sa volonté réduisît un corps tremblant. Omer Héricourt se disait alors : C'est mon père, le dragon de la Grande Armée, qui vit en moi ; c'est son courage qui soutient mon bras débile. Et ainsi M. Paul Adam, soucieux d'assurer la continuité de son œuvre, noue un lien entre le père et le fils. Il doit avoir raison, puisqu'il est l'auteur. Mais, selon moi, ce n'est pas là ce que le chétif avocat de la Congrégation eut de commun avec le dragon colossal que fut son père. Ce qui le rapprochait du colonel Héricourt est ce qui le rapproche aussi de tous les autres héros de M. Paul Adam, du médecin Stival, de l'agitateur Dessling, de la comédienne Clarisse : c'est l'effusion dans la vie ambiante, c'est le besoin et la volupté de se perdre en ce qui l'entoure. Il semble que le philosophe Héraclite ait inspiré le romancier Paul Adam. Tous ses héros sont pareils ; ils sont un moment de l'histoire ou de la société, une force en suspens, une conscience ardente et abandonnée. Comme le « bon

nageur qui se pâme dans l'onde », ils se laissent entraîner au courant tumultueux de la vie, s'y effacent, s'y baignent, s'y abîment, mais en réservant l'immense volupté de leur abandon.

Omer Héricourt, qui est une moindre force vivante, qui manque de courage, c'est-à-dire d'une certaine santé corporelle, rétablit l'équilibre en s'imaginant que, par son adresse, par sa ruse, il dérive ou mène les courants qui le conduisent. Là est, je crois, le sens profond de son caractère. Il est pareil à un oiseau jeté dans le vent, et qui s'écrierait : Mon adresse, plus forte que les éléments, les domine et les dirige. C'est un plaisir d'orgueil, la volupté de la ruse, qui est celle du faible. Où Bernard Héricourt respirait une large jouissance sensuelle, Omer ne goûte plus qu'une joie orgueilleuse de l'esprit.

*
* *

Et là est aussi le défaut inévitable du livre, que tous les talents de M. Paul Adam ne peuvent malgré tout dissimuler. M. Paul Adam a choisi son héros si faible, si docile — et, d'autre part, si exactement divisé entre des influences contradictoires — que des remous presque insensibles suffisent à le faire dévier. Nous ne percevons pas de relation satisfaisante entre l'évolution d'Omer Héricourt et les faits qui la déterminent. Il n'y a pas de parité, d'équivalence, entre les effets et les causes. Sans doute, l'époque que M. Paul Adam a

voulu retracer revit dans son livre avec infiniment de détail et de force. Sans doute, Omer Héricourt est un caractère juste et vivant. Mais ce qui manque, c'est la corrélation entre l'époque et le personnage, c'est cette adaptation exacte, logique, des sentiments aux événements qu'exigeait cependant le plan du livre. De sorte que, par moments, les faits ont quelque chose d'arbitraire, par moments, le héros a quelque chose d'irréel. Et M. Paul Adam ne paraît tout à fait lui-même que lorsqu'arrivent les tableaux de foule, les scènes violentes, et que les événements eux-mêmes semblent emportés d'un mouvement passionné et involontaire.

Certes, M. Paul Adam était mieux à son aise quand il s'agissait d'évoquer le flot montant, l'interminable chevauchée des cavaliers de la Grande Armée. Et je sais bien qu'il retrouvera demain toute la liberté de son lyrisme pour peindre les journées de Juillet, Paris en armes sous le soleil. l'insurrection victorieuse. M. Paul Adam est un lyrique. Les sujets qui lui conviennent sont ceux où les hommes agissent à la façon de forces naturelles. Les autres le gênent et le contraignent. C'est un défaut peut-être, « mais il est rare, mais il est beau ».

XXIX

M. PAUL ADAM

Au Soleil de Juillet.

Au début du récit, la vie d'Omer Héricourt est enfin fixée. Il est l'avocat déjà fameux des causes libérales ; il participe à cette conspiration permanente qui marqua la fin de la Restauration. Il est marié à la tendre Elvire, fille d'un vieil officier saint-simonien ; il rame le soir sur les étangs avec la bien-aimée et déclame les thèmes lamartiniens. Il a un fils, qui prolongera son nom et sa race... Cependant, en juillet 1830, au premier bruit de l'insurrection, Omer va courir aux barricades. Il se mêlera au soulèvement populaire qui secouera jusqu'à sa chute le trône antique des Bourbons. Nous le verrons tour à tour peureux et intrépide, se délassant dans les bras de la modiste Angéline, car le danger exalte la vigueur humaine, puis retournant avec elle au combat. Dans ces trois jour-

nées glorieuses, Omer Hericourt fut actif jusqu'à une sorte d'ubiquité. On pourra donc repasser à sa suite toutes les phases de l'insurrection victorieuse : le siège des imprimeries, rue Richelieu; les bagarres du Palais-Royal; les batailles de l'Hôtel de Ville et de la Bastille; la charge des cuirassiers rue Saint-Antoine, puis finalement la prise du Louvre, où un gavroche de douze ans vint, sous le feu des gardes Suisses, piquer le drapeau tricolore.

Une fois la victoire acquise, Omer Héricourt retrouva sa prudence méticuleuse et sa réflexion d'ambitieux. Il assista aux conciliabules défiants de chez Laffitte, où une douzaine de bourgeois peureux et bien abrités délibéraient pendant la bataille. Il accompagna Lafayette à l'Hôtel de Ville et Laffitte au Palais-Royal. Enfin, sous les huées insultantes de ses compagnons de lutte, il fut de ceux qui conduisirent Louis-Philippe à Lafayette et dictèrent une royauté nouvelle au peuple républicain. Il se fit remarquer du Roi, de ses ministres probables. D'autre part, dès les premiers bruits de révolution, les Héricourt, jouant à la baisse, avaient doublé leur fortune. Un bel avenir attend Omer Héricourt...

On conçoit bien qu'aucun sujet ne pouvait mieux convenir à ce qu'il y a d'extraordinaire dans le talent de M. Paul Adam. Ce n'est pas assez de dire de M. Paul Adam qu'il est puissant; il est une puissance de la nature. Il soulève, comme par une sorte de marée montante, les faits, les choses et les foules. Ce n'est point tant par le détail que valent ses ta-

bleaux, bien qu'il soit toujours minutieux, abondant et juste, mais par une sorte d'énergie intérieure qui gonfle et projette les ensembles, puis, après ce grand sursaut, les étale en une nappe chantante et harmonieuse. Je m'excuse de cette métaphore trop prolongée, mais, quand M. Paul Adam est dans toute sa force et que son sujet y est adapté, on le sent vraiment de plain-pied avec les puissances naturelles. Il en a l'intensité, il en a la fécondité. On ne sait pas, il ne sait pas tout à fait lui-même ce que cette vigueur déchaînée prend et rend, arrache et rejette. Mais elle concentre en un courant unique et irrésistible les éléments les plus divers, les plus hétérogènes. Qui donc mieux que M. Paul Adam aurait évoqué ce cataclysme qu'est une révolution ?

Je ne puis marquer de préférence entre des scènes inégalement séduisantes, mais également puissantes et vraies. C'est l'œuvre dans son entier que j'aime ; ce qu'ont dû être les grandes révolutions populaires y revit pour moi. Tous les éléments de la foule restent distincts : gardes nationaux timorés, saint-simoniens et carbonari, officiers de l'Empire qui pensent à Napoléon II, jeunes étudiants qui rêvent à la République, peuple anonyme des faubourgs qui chante la *Carmagnole* et la *Marseillaise* derrière les vieux uniformes de l'an II... On suit même d'un bout à l'autre, à quelque détail frappant, un grand nombre d'individus toujours reconnaissables. Mais la foule, en englobant tous ces éléments, les dépasse ; elle devient, par

elle-même, un être vivant et unique, animé dans toutes ses parties, mais les ramenant à une action commune... C'est très beau.

J'ai, cependant, une critique à faire, une grosse critique qui me pèse, mais que je ne puis pas ne pas exprimer. Voici : j'ai toujours parlé de ce livre comme s'il commençait au chapitre X, soit à la page 261. Les neuf premiers chapitres sont étrangers au véritable sujet du livre... Comment expliquer une aussi grave erreur de composition? Divers indices me conduisent à supposer que les 260 pages dont M. Paul Adam a fait le début du *Soleil de Juillet* devraient être en réalité la fin de *la Ruse*... Mais alors, ne valait-il pas mieux que *la Ruse*, ouvrage de transition, de préparation, d'analyse, et nécessairement plus ingrat, fît deux gros volumes, et le *Soleil de Juillet* un volume de moitié moins épais? C'eût été du moins une œuvre entière, excellente, peut-être le chef-d'œuvre de M. Paul Adam. La coupure est toute faite; elle sera sensible au lecteur le moins exercé. Je prie, je supplie M. Paul Adam de réparer cette erreur dans une édition prochaine. C'est quelquefois par la beauté supérieure d'une des parties qu'une série entière peut durer... [1]

1. J'ai reçu de M. Paul Adam, après la publication de cet article, une lettre dont j'extrais le passage suivant pour les historiens de la littérature : « Vous avez tout à fait raison en demandant que les premiers chapitres de *Au Soleil de juillet* soient joints au volume précédent. A vrai dire, pour ces quatre tomes, il n'est que deux divisions : *la Force*, qui comprend *l'Enfant d'Austerlitz* ou le déclin de cette force

Et maintenant M. Paul Adam va, j'imagine, nous donner un nouveau volume l'an prochain. Je l'ai déjà prédit : Omer Héricourt sera ministre... Chemin faisant, M. Paul Adam va rejoindre quelques grands chefs-d'œuvre, *les Misérables, l'Education sentimentale*. Plus loin, il retrouvera quelques-uns de ses propres ouvrages : *la Bataille d'Uhde, le Mystère des Foules*. Mais je suis bien sûr que ni l'imagination ni la vigueur ne lui manqueront pour aller au bout de son entreprise. Que je le loue d'avoir senti la beauté, la richesse, la fécondité de l'histoire, — car, si les héros dont M. Paul Adam a peuplé l'histoire y ajoutent de la vérité sensible, comme ils en reçoivent en retour de la vie intérieure, de l'animation, et une certaine fraîcheur vigoureuse qui ajoute tant à leur attrait!... Pour toutes ces raisons, l'œuvre de M. Paul Adam, quand il l'aura terminée, sera monumentale et vraiment unique. Que dis-je : elle l'est déjà.

même, et *la Ruse* dont le finale est *Au Soleil de Juillet*, c'est-à-dire le ferme de l'évolution, lorsque cette ruse redevient la Force et répète, en la modifiant, son idée mère. Mais il est des nécessités matérielles... »

XXX

M. PAUL ADAM

Le Serpent Noir.

Dans l'œuvre sans cesse enrichie de M. Paul Adam, son dernier roman, le *Serpent Noir*, tiendra une place particulière. Je ne dirai pas que ce soit son meilleur livre, car je ne veux ni méconnaître le passé, ni devancer l'avenir, et, parce que j'aime le *Serpent Noir*, je n'aime pas moins la *Bataille d'Uhde* ou l'*Année de Clarisse*. Je ne dirai pas non plus que les dons extraordinaires de M. Paul Adam s'y manifestent sous un aspect neuf et imprévu, car son tempérament littéraire est si singulier, si emporté, si tranché dans tous les genres, qu'on le sent comme contenu tout entier dans la moindre page qu'il écrit, et qu'il ne saurait guère différer de lui-même. Dans ce livre-ci, on reconnaît aussitôt ce que nous avons admiré dans tous les autres : le lyrisme bouillonnant et répandu,

l'ardeur d'une curiosité universelle, la fougue, l'élan, la puissance qui, chez Paul Adam, ne nuit jamais à la minutie aiguë et persistante du détail, et ce don, qu'aucun écrivain de ce temps ne possède à un plus haut point, de pétrir et de faire entrer en fermentation la pâte humaine.

M. Paul Adam est un excitateur, un animateur. Et toute son œuvre est une exaltation, une recréation de la vie. Il se plaît à faire charrier ses héros par le mouvement de la vie comme par un courant tumultueux et torrentiel. A l'ordinaire, les personnages de M. Paul Adam sont baignés, emportés, conduits par le flux des choses. Le sentiment de la vie universelle les inonde et les entraîne. Ils ne résistent pas, parce que l'acuité de leurs sensations et la subtilité de leur raison en semble accrue. Leur force, leur jouissance, leur intelligence personnelle participent et s'augmentent de toute la santé, de toute la richesse, de toute la régularité de l'univers. Dans le *Serpent Noir*, au contraire, et c'est le caractère particulier de ce livre, M. Paul Adam conçoit et réalise une volonté libre, autonome, insoumise aux choses, qui s'assigne à elle-même son but, qui veut conduire et guider. Du lyrisme panthéistique nous passons à l'exaltation de la volonté, de l'énergie individuelle. L'écrivain n'a pas varié, mais c'est toute une philosophie nouvelle.

*
* *

M. Paul Adam n'a pas dissimulé sous quelle in-

fluence ce changement s'est produit. Le titre de son roman est emprunté en effet à une parabole de Nietzsche, au second chapitre de la troisième partie de *Ainsi parla Zarathustra*. Zarathustra, qui est sur la terre l'annonciateur de l'*Uebermensch*, du Surhomme, et le prédicateur de la morale surhumaine, raconte qu'en gravissant la montagne, le cri pitoyable d'un chien le conduisit près d'un berger qui râlait. « Il se tordait... un lourd serpent noir pendant de sa bouche... Ma main se mit à tirer le serpent, en vain ; elle n'arrivait pas à arracher le serpent du gosier. Alors quelque chose se mit à crier en moi : Mords, mords toujours! Arrache-lui la tête! Mords toujours... Le berger cependant se mit à mordre, comme mon cri le lui conseillait, il mordit d'un bon coup de dent! Il cracha loin de lui la tête du serpent, et bondit en l'air. Il n'était plus ni homme ni berger, — il était transformé, rayonnant, il *riait!* »

Cette parabole peut sembler obscure quand on la cite isolée. Replacée dans l'ensemble du texte elle est d'une parfaite limpidité. Le serpent noir, « ce qu'il y a de plus noir et de plus lourd », représente les notions conventionnelles du bien et de la vertu, les morales religieuses, l'obéissance à la tradition, tout ce qui rend l'homme lâche et lourd, tout ce qui empoisonne et étouffe notre vie. Mais ce n'est pas la main d'un autre qui tirera le serpent de notre gosier. Il faut, nous-même, mordre, trancher, cracher loin de nous. Nul enseignement venu du dehors ne suffit à nous délivrer ; il ne peut

que susciter l'énergie, le courage individuel qui, seul, délivre. Et voilà toute la morale du roman. Le héros se dit et se croit un pur Nietzschéen, un Zarathustra, presque un Surhomme. Il rencontre un ami que le scrupule, la mollesse et toutes les petites apparences de la vertu sont au point d'étouffer. Il lui crie : « Mords, mords toujours ! » Mais l'autre ne mord pas, et préfère mourir. N'a-t-il pas pu mordre ? N'a-t-il pas voulu ? Tel est le drame.

Mais voyons en action ce Zarathustra réalisé, qui conduit et conte à la fois l'aventure. Il se nomme Guichardot. Il est l'agent général d'une compagnie de produits pharmaceutiques. Il apprend qu'un de ses anciens camarades, le docteur Goulven, médecin de la marine en congé, a découvert ou cru découvrir le sérum curatif du typhus. Guichardot recherche Goulven, le rencontre avec sa femme au pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray — et l'on devine avec quelle vérité mobile et passionnée M. Paul Adam sait peindre l'assemblée et la cérémonie — s'impose carrément à eux malgré leur défiance, et finit par les suivre et s'implanter chez eux, au bourg de Sauzon, sur la côte de Belle-Isle-en-Mer. Guichardot est un homme qu'on ne rebute pas. Mais les essais de Goulven, trop limités pour être probants, devraient être poursuivis avec plus d'ampleur. Goulven, déjà ruiné, n'y peut suffire, et la Compagnie Guichardot, qui ne veut marcher qu'à coup sûr, n'est pas disposée à consentir des avances. D'autre part, Goulven est malade ;

pour rétablir sa santé ruinée, il aurait besoin de repos, c'est-à-dire d'argent. Or, justement, près des Goulven, vit leur cousine Hélène, veuve et riche. Il suffirait donc qu'Hélène aimât Goulven, que Goulven aimât Hélène, divorçât, l'épousât. La fortune d'Hélène lui permettrait de rétablir sa santé et de mener à bien sa découverte, que la Compagnie Guichardot se chargera d'exploiter.

Voilà ce que Guichardot va tenter. Et ainsi, pour assurer, avec le moins de risques, au syndicat financier qu'il représente, la propriété du sérum typhique, il n'hésite pas à se saisir de trois vies humaines... J'objecterais bien que son calcul est en défaut, que si Goulven épouse Hélène et devient riche, il n'aura plus besoin, pour lancer son sérum, de la Compagnie des Produits pharmaceutiques. Mais, juste ou non, Guichardot sacrifie tout à son calcul. Au gré de sa force, dont il imprime à ses trois victimes le respect et la terreur, subordonnant tout à son but, qui n'est pas même un but glorieux de conquête, mais un souci d'économie assez mesquin, le voici qui taille en pleine vie, découpe, arrange et recoud. Il rend conscient et sensible à Hélène et à Goulven leur amour latent. Il fait mieux : il persuade madame Goulven, qui, pourtant, est à la fois amoureuse et dévote, de se sacrifier au bonheur et à la gloire de son mari, au salut futur de tous les hommes que la découverte de son mari doit sauver, c'est-à-dire, en fait, d'accepter, d'offrir même le divorce. Tout va donc réussir. Par malheur, si bien préparé qu'il soit par

son propre désir, par l'autorité de Guichardot, par l'amour d'Hélène, Goulven hésite devant le sacrifice une fois formulé de sa femme. Il est vaincu par tant d'abnégation douloureuse. Il ferme l'oreille à la voix qui crie : « Mords, mords toujours. » C'est pourquoi il va mourir, solitaire, inconnu et pauvre, — étouffé par le serpent noir.

*
* *

On discutera sans doute si le caractère de Guichardot représente une application ou une déviation de la philosophie de Nietzsche. Mais il subsiste nécessairement quelque incertitude dans les théories et allégories morales, quand elles sont exprimées par des personnages d'imagination. D'ailleurs, si les fins de Guichardot sont médiocres, on sent au cours de l'action que peu à peu il les perd de vue, qu'il ne travaille plus pour le gain prochain et pour le succès, mais pour la joie d'affirmer sa clairvoyance, sa prépondérance, pour cet orgueil de maître et de créateur qu'il éprouve à tenir obéissants dans sa main un homme de génie et deux femmes amoureuses. Et l'on ne saurait trop louer avec quelle richesse, quelle justesse, quelle saveur d'observation, M. Paul Adam a représenté et traduit ce caractère dans les paroles, dans les façons, dans toutes les habitudes familières de la vie. La peinture du type est achevée, — même si ce n'est pas un type purement nietzschéen.

Je sais bien que le Surhomme de Nietzsche cher-

che ailleurs le but et la loi de son énergie. Accaparer au plus juste prix, pour le compte d'un syndicat de banquiers, une découverte utile au bien des hommes, n'est pas le travail d'un Surhumain. « J'aime les braves, dit Zarathustra, mais souvent il y a plus de bravoure à s'abstenir et à passer, afin de se réserver pour un ennemi plus digne. » Mais il ne faut pas considérer Guichardot en lui-même; il faut l'envisager dans son action sur les Goulven. Guichardot n'a été placé dans le roman que pour crier au moment juste : « Mords, mords toujours. » Sa joie et son but, ce n'est pas d'agir sur lui-même, c'est d'agir sur autrui, de voir « germer la graine de ses semailles », de faire que « quelques velléités aient pris corps, grâce à sa connaissance des hommes. » Comme le dit justement M. Paul Adam, cette joie est purement méphistophélique. Guichardot et Goulven, c'est Méphistophélès et Faust.

Pour Goulven, au contraire, le débat est grave parce que l'enjeu est noble. Son ennemi, cette fois, est digne de lui. Tout l'enseignement du livre est dans ce débat entre les deux morales qui se disputent Goulven. D'un côté, sa santé, son amour, son travail, une existence heureuse et bienfaisante. De l'autre, la pitié, la résignation, l'asservissement aux habitudes traditionnelles, la crainte de faire souffrir. Il porte en lui les deux morales et ne sait se résoudre décidément pour aucune. Comme il est doux, rêveur et tendre, il préférerait qu'on choisît pour lui, et, sans doute, son instinct l'entraînerait,

comme tous les hommes, vers la joie et la liberté. Mais la morale des forts ne s'enseigne pas. Il ne suffit pas qu'on tire de notre gorge le serpent noir ; il faut, soi-même, mordre, couper, rejeter. Au contraire, des siècles de docilité nous ont disposés à subir passivement la morale des faibles. Goulven n'a pas su choisir entre les forces asservies du passé et la liberté de l'avenir. Qui ne choisit pas subit.

Mais il n'y a pas, en morale, de devoir abstrait, ou de beauté absolue. Tout dépend des circonstances et des actes. Le sacrifice de Goulven doit bien avoir aussi sa beauté, puisqu'il fait s'arrêter et douter Guichardot lui-même. Et, chose étrange, au point de vue nietzschéen, le plus beau des personnages du roman, puisqu'il est le plus courageux et qu'il triomphe, ce n'est pas Guichardot, c'est madame Goulven, qui reconquiert et garde son mari. C'est peut-être là, dans tout l'arrangement du livre, ce que M. Paul Adam a conçu de plus original et de plus fort. Le véritable Surhomme, c'est cette femme pieuse et mesquine, amoureuse de son mari sans bien le comprendre, secrète et têtue, mais qui, par la force de son amour, parvient à « se surpasser », consent à la séparation, à la solitude, au divorce. Elle était pourtant intraitable sur sa morale ; Guichardot avait trouvé en elle le seul adversaire qu'il redoutât. Elle représentait dans leur tenace énergie toutes les traditions, tous les scrupules, toutes les conventions. Mais elle s'est dominée, elle s'est surpassée. On lui a dit : « Mords »,

et elle a mordu. Symétriquement avec Guichardot, elle est l'être fort, en qui toute doctrine, même fausse, peut fructifier, parce qu'elle trouve, au moment qu'il faut, le courage de la résolution nécessaire. Et, entre eux deux, Goulven, hésitant et ballotté, représente l'être veule et bon, sur qui la doctrine, même juste, doit s'amortir et glisser, parce que la force personnelle, l'énergie de l'occasion lui manquera toujours. Ainsi la doctrine n'est rien, la volonté est tout, et cette conclusion est encore proprement nietzschéenne.

J'ai mis quelque complaisance à développer ce conflit. Mais je ne saurais dire avec quelles ressources de casuistique, avec quelle inventive fertilité M. Paul Adam en a posé, dissocié, renouvelé les différents termes. On sait dans quel décor mouvant et magnifique l'auteur a situé cette tragédie morale. C'est à Notre-Dame-d'Auray que Guichardot trouve les Goulven, à Belle-Isle qu'il les saisit, à Concarneau, à la pointe du Raz, au pardon de Sainte-Anne-la-Palue, que se poursuit et s'achève la lutte. L'évocation des paysages, des foules bariolées, du vent, de la roche, de la mer, de toutes les forces humaines et naturelles, y est large, puissante, continue, et l'on sent comme un bruit de marée qui complète et domine l'ensemble du récit. Entre ces accords et le fond du drame s'établit, dès les premières pages, une harmonie que rien ne brise plus. C'est le plus grand charme d'un livre dont j'aurais voulu surtout faire sentir la nouveauté, la force et la gravité.

XXXI

M. ABEL HERMANT

Confession d'un Enfant d'Hier.

Voici sans doute l'ouvrage le plus considérable de M. Abel Hermant. Il en a écrit de plus libres, de plus faciles, de plus aimables. Il n'en avait pas écrit de plus solide, de plus important, ni qui marquât mieux, dans leur rapport juste, les rares dons de son esprit.

Je vois deux hommes en M. Abel Hermant. Il y a d'abord en lui un redoutable observateur de la société, et son chef-d'œuvre à cet égard restera sans doute l'étonnant *Vicomte de Courpière*. C'est un livre d'une extraordinaire cruauté. Je ne crois pas que personne — je dis personne, — ait jamais peint la société avec autant de férocité que M. Abel Hermant, et certes, je le haïrais, si j'étais du monde, ou plutôt je lui rendrais sa haine. Mais je crois que M. Abel Hermant est, au con-

traire, aimé généralement. C'est que sa cruauté se couvre de logique, de tranquillité, de feinte indifférence, et d'esprit. Il conte les plus étranges aventures sur le même ton égal et précis, il leur impose un ordre de déduction rigoureuse, et c'est avec la naïve impudeur d'un physiologiste qu'il dénude les sentiments les plus louches ou les spectacles les plus crus.

Et puis, il y a, chez M. Hermant, un philosophe. Je n'entends pas un homme qui accepte avec bonne humeur les accidents imprévus de la vie, mais un homme qui a l'habitude de réfléchir, le goût de généraliser, qui sait expliquer ses sentiments par des idées et tirer des idées de ses sentiments, un homme qui connaît et aime les philosophes, et doué par surcroît d'imagination abstraite, c'est-à-dire d'une des qualités les plus nobles de l'esprit. En plus d'un sens M. Hermant est philosophe, et je ne doute pas que le souvenir et l'influence de quelques métaphysiciens se soient profondément mêlés à sa vie même. Il faut lire, dans la *Confession d'un Enfant d'Hier*, de quel vertige enthousiaste est saisi le héros de M. Hermant, quand, dans sa dernière année de lycée, tout dégoûté de leçons vides et d'exercices puérils, il découvre la philosophie. « Il me sembla que je découvrais l'Univers, et je tressaillais comme au temps de ma première enfance, lorsque, dans la campagne bourdonnante, au bord de la mer sereine, j'avais eu la révélation des deux infinis... » Cette fièvre ardente, cette frénésie de comprendre et de conce-

voir, laissent dans l'esprit une trace impérissable. Et le signe des dernières générations littéraires, depuis celle de M. Hermant, est peut-être d'avoir également reçu les deux grandes éducations bienfaisantes : celle des poètes, celle des philosophes.

Pour moi, c'est sans doute parce qu'ils sont tout travaillés d'inquiétude philosophique que je conserve une telle prédilection pour certains des premiers livres de M. Hermant, notamment pour *Amour de Tête*, que je tiens, aujourd'hui encore, pour son roman le plus original et le plus riche. Et ce qui fait, dans son œuvre, l'importance particulière de la *Confession d'un Enfant d'Hier*, c'est que, le peintre de la société se trouvant, comme il l'a montré, dans la pleine maîtrise de son talent, le philosophe se soit remis de la partie.

*
* *

Le héros de M. Hermant, séduit par l'exemple du cardinal de Retz qui écrivit ses Mémoires pour obéir à madame de Caumartin, adresse sa confession générale à une amie tendre et indulgente. Cette confession part de la première enfance. Et l'on fait ainsi connaissance avec un enfant solitaire, ombrageux, sérieux, qui ne se dupe jamais — alors que l'enfance est, le plus souvent, une comédie que l'on se joue à soi-même — qui est amoureux et sentimental, mais prudent, et sait déjà réprimer les sentiments qui cesseront trop tôt ou causeront trop de peine. Ce qui frappe sur-

tout chez ce petit garçon, c'est la réflexion, et si je puis dire la précocité métaphysique, à peine tempérée par un amour passionné de la nature et par une sensualité très distincte.

Devant cet enfant de dix ans, au regard déjà lucide, de grandes images vont passer : la déclaration de guerre, le 4 Septembre, la beauté des ciels d'hiver pendant le siège de Paris, la faim et le froid, un mélange de jeu et de gravité précoce, et l'orgueil d'avoir pris sa part puérile de telles épreuves. Puis, ce sont le 18 Mars, la terreur obscure de la Commune, et, du haut du Mont-Valérien, l'incendie de Paris, dont le spectacle incomplet déçut d'abord l'enfant curieux... A l'encontre de l'opinion commune, M. Hermant n'admet pas que les souvenirs de la Guerre et de la défaite aient « humilié l'énergie, appauvri le tempérament, désenchanté l'imagination » de son héros. Il estime, au contraire, que cette épreuve l'a trempé, l'a virilisé avant l'heure. Et, en effet, l'éducation universitaire le blesse aussitôt par ce qu'elle a d'impersonnel et d'automatique. Tandis qu'il poursuit ses classes, se préparant machinalement à l'Ecole Normale, une vie réelle, individuelle, s'éveille en lui : c'est un premier élan de foi, mais qui aboutira bientôt à l'indifférence la plus résolue ; c'est une première passion où il subit tout le vertige amoureux de l'enfance. Puis, les années passant, cet amour se brouille de trouble et de mystère, change soudain de caractère, grâce au sens acquis de la beauté plastique, et se résout finalement en cette

sensualité saine, qui est le plus sûr bénéfice des adolescences libres et parfaitement chastes.

Le héros de M. Hermant — j'abuse de cette formule, mais c'est qu'il n'a pas de nom — entre alors à l'Ecole Normale. Le dégoût qu'il avait déjà conçu de l'Université et de ses méthodes s'y accroît. Il quitte donc, au bout d'un an, cette antique maison et, ne sachant à quoi se vouer, car en cet instant de sa vie il ne tient à rien, accepte un emploi de lecteur dans une cour royale d'Allemagne. Il y passe deux ans au milieu de charmantes aventures libertines qui remplissent la seconde partie du volume. Puis il revient à Paris, où il connaît pour la première fois l'amour. Non pas l'amour qu'on ressent, mais tout l'amour que peut vous porter une femme. Cette femme est une jeune ouvrière et s'appelle Louise Charrier; elle est douce, modeste et silencieuse; dès la première rencontre, l'amour mystérieux l'a touchée. Quand le livre s'achève, — et ce n'est comme on sait que le premier volume d'une série, — sa passion n'est point tombée, et une petite fille, née d'elle, vient de mourir.

*
* *

Il serait facile de relever des points de contact entre la *Confession d'un Enfant d'Hier*, et certaines autres œuvres bien connues de M. Hermant. La préparation et le séjour à l'Ecole Normale ont été décrits dans *M. Rabosson*; la vie des cours, dans la *Carrière*, le *Sceptre*, etc...

Mais cependant le ton est tout autre, l'aspect tout nouveau. Sans doute, nous connaissions déjà des personnages analogues au chambellan comte de Babenberg, qu'affole le promenoir des Folies-Bergère, à la facile comtesse de Gluckstadt, à cette vieille reine de Souabe qui, pour distraire ses insomnies, se fait lire, la nuit, les petits romans licencieux du dix-huitième siècle. Pourtant, même dans les chapitres d'Allemagne, les types les plus importants sont inédits : je citerai madame Richter, éprise et jalouse de son mari, mais laissant à l'amitié des hommes une liberté entière, se distrayant par des théories et des anecdotes amoureuses, cynique, pédantesque et pratique — et surtout Max Eberfeld, philosophe, en qui M. Hermant a voulu, je crois, évoquer la grande figure de Frédéric Nietzsche.

Aussi bien, malgré son extrême agrément, et si j'en excepte précisément les conversations avec Eberfeld et avec madame Richter, ce n'est pas cette seconde partie que je préfère. Je ne dirai rien non plus de l'aventure de Louise Charrier, où je sens infiniment de tendresse délicate, mais qui n'est pas achevée, et qui, au point où elle est interrompue, n'est pas encore tout à fait distincte. Ma préférence va aux récits de la jeunesse et de l'adolescence, à ces analyses qui, par la rigueur, la portée, l'intelligence sensitive, m'ont fait penser plus d'une fois aux *Déracinés* de M. Barrès, et qui, animées d'un esprit tout contraire, rendues avec des dons de style presque opposés, révèlent pour-

tant les mêmes qualités de pénétration, d'exactitude, et d'imagination. J'y trouve, quant à moi, des ressources de sensibilité inventive, de raison constructrice, et aussi une somme d'expérience, de réflexion et de culture qui donnent au goût que j'ai pour ce livre une nuance particulière de considération.

Dans les *Confessions* de Rousseau, nous reconnaissons un individu anormal jusqu'à la maladie, jusqu'à la folie. Dans la *Confession* de Musset, au contraire, le héros est posé comme symbolique, comme représentatif de toute sa génération, mais, passé les pages du début, si limpides et si éloquentes, l'épanchement amoureux déborde bientôt et recouvre tout. Comme Rousseau, M. Hermant a recherché une sincérité, une simplicité entière. Comme Musset, il a voulu donner à son personnage une valeur représentative; mais, plus tenace que le poète, il ne s'est pas laissé distraire de sa voie. Il a voulu montrer de quels éléments intellectuels, sociaux, sentimentaux, était composée la conscience d'un de nos contemporains, et il l'a fait. Son dessein même lui imposait ainsi la gravité, et parfois la sévérité du moraliste et du philosophe; il s'y est scrupuleusement conformé, hors ce qu'il a volontairement laissé à l'agrément et à la fantaisie; il en recueille aujourd'hui la récompense.

XXXII

M. ABEL HERMANT

Confession d'un Homme d'Aujourd'hui.

La *Confession d'un Homme d'Aujourd'hui* fait suite à la *Confession d'un Enfant d'Hier*, ou, pour mieux dire, ces deux volumes ne forment qu'un livre seul et unique, séparé en deux parties pour la commodité de l'édition.

La mode n'est plus aux ouvrages courts. Ou plutôt, les meilleurs romanciers d'aujourd'hui n'ont plus la même peur des longs ouvrages. Comme ils s'éloignent chaque jour davantage de la frivolité psychologique et de l'observation en pure perte, ils abordent naturellement de grands sujets, qui ont besoin d'espace pour s'étendre. Peut-être se souviennent-ils aussi que les plus sûrs chefs-d'œuvre du roman au siècle dernier, l'*Education Sentimentale*, les *Misérables*, le *Rouge et le Noir*, sont des ouvrages extrêmement longs, que, chez Balzac

même, chaque série est bien supérieure, dans son ensemble, à la somme des romans isolés qui la composent... Quelles qu'en soient les causes, il est significatif que, dans ces cinq dernières années, M. Maurice Barrès ait publié son *Roman de l'Energie nationale*, et M. Marcel Prévost ses *Vierges Fortes*, que M. Paul Adam ait entrepris sa grande série historique, que M. Abel Hermant nous donne enfin cette double *Confession*, qui d'ailleurs peut comporter et fait espérer une suite.

J'ai déjà tenté de marquer l'intention principale de M. Abel Hermant, qui est de montrer par quels événements, à travers quelle éducation, sous quelles influences intellectuelles et sentimentales s'est formée la conscience et la moralité d'un de nos contemporains immédiats. Nous avons quitté son héros, à la fin du précédent volume, libéré de tout lien social : l'éducation l'a détaché de sa famille, les circonstances de son pays. Depuis longtemps il n'a plus de foi religieuse, et Max Eberfeld a ruiné en lui toute croyance philosophique. Déçu par la routine universitaire, il s'est donné à une vie d'aventures cosmopolites, tout en gardant, dans cette existence vagabonde, « son goût de l'ordre, sa superstition des existences normales et régulières. » Après avoir vainement essayé d'aimer, de partager la passion toute simple qu'il inspirait à une fille charmante, il échoue au libertinage, « qui est l'art pour l'art en amour. » En morale, il admet la nécessité d'une discipline exacte pour le commun, mais en stipulant pour une élite, à

laquelle il ne manque pas d'appartenir, le privilège d'échapper à toute loi. Tels sont les traits que marque l'auteur lui-même. J'y ajoute pour ma part le goût et l'exigence d'être aimé, une habitude de logique et de calcul si aisément installée, si facilement prédominante, qu'elle paraît assez proche de l'égoïsme, une complaisance amusée pour l'élégance et la distinction sociale. Ce caractère peut sembler incohérent en apparence, mais la formation et l'éducation du personnage, telles que les a retracées l'auteur, justifient rigoureusement ces tendances contrariées, et d'ailleurs, ne les avons-nous pas constatées, ne les reconnaissons-nous pas chaque jour chez les hommes qui ont l'âge du héros de M. Hermant ?

*
* *

Ainsi fait et présenté, le héros de M. Hermant — je le répète : il est bien gênant qu'on ait omis de lui donner un nom — accepte, au début du présent volume, de rejoindre, en qualité de précepteur, un jeune géant mystique, métaphysicien et sentimental, qui est le fils d'une princesse russe. On liera donc connaissance avec la princesse Yashvine, corpulente, rougeaude et empanachée, qui, « avec tous ces éléments de ridicule et de laideur, se composait une majesté », et dont le profil impérial rappelait, non sans cause, celui de Catherine-la-Grande. On devine aussitôt quel genre de tentation le jeune précepteur eut à repousser, mais

il avait trop bonne entente de son plaisir pour y céder, et en effet il y résista. Entre « cette mère autocrate et dépravée et ce fils chaste et ardent », il vécut cependant heureux. Une tendre intimité se noua même entre lui et le jeune prince Serge, par leur amour commun de la philosophie, par cette espèce de vertige de la connaissance qu'ils partageaient à chaque conversation. Malgré la différence des races et des cultures leurs deux esprits s'accordaient ; notre héros était un esprit latin, amoureux d'ordonnance, et, chez Serge, « la manie du scrupule avait suppléé, dans une certaine mesure, à la faculté de l'ordre ».

Mais, après une maladie de Serge, il fallut voyager en Egypte. Le personnage de M. Hermant y fit deux trouvailles de valeur presque égale : tout d'abord, au spectacle des temples et des sépultures de Thèbes, il entra dans une certitude sentimentale que l'immortalité est collective, et que l'individu ne survit que par la famille humaine dont il dépend ; puis, dans un hôtel du Caire, il rencontra un Grec, nommé Rodosto, ancien camarade de collège, à qui il s'attacha tout aussitôt. Par un enchaînement singulier, la rencontre de Rodosto devait précisément lui permettre de réaliser le désir conçu devant les hypogées de Louqsor, à savoir de fonder sa famille personnelle. Rodosto était banquier et marchand de concessions auprès de la Sublime-Porte. Un courtage heureux fit de notre héros l'un des fondateurs du « Chemin de fer de l'Asie-Mineure ». Il put re-

venir à Paris, réintégrer sa famille humaine, nanti d'un capital suffisant et d'un emploi rémunérateur, et, pour ne pas tarder à se survivre, il se maria sans délai.

Ce mariage ne fut pas heureux, et se trouva, au bout de quatre ans, dissous par un divorce. Pendant ce laps, le personnage de M. Hermant avait vécu, et non sans profit pour nous, dans le monde du grand journalisme, des théâtres et de la publicité. Comme il aime à philosopher et à tirer des choses leur morale. ses observations avaient pris la forme de maximes plutôt que de portraits. Il faut excepter pourtant le journaliste Belgrand, que M. Hermant a dressé en pied, dans tout son jour, qui occupe un tiers du livre presque à l'égal du héros, et en qui on reconnaît d'ailleurs, presque malgré soi, un homme qui eut longtemps beaucoup d'amis, le malheureux Jacques Saint-Cère. « Il était viveur par principe, travailleur sans méthode. brouillon; il ne faisait rien de bon qu'en retard et bousculé. Il ne respirait qu'essoufflé. Il avait plus besoin d'embarras que d'action; et, s'il dépensait trop, c'était par goût de la gêne plutôt que par instinct de luxe. » Ce dernier trait est admirable.

Belgrand est balayé par une brusque catastrophe. Et notre héros, se trouvant sans femme, sans ami, et même sans métier, mais riche, s'adonne naturellement à la théorie politique et à la philosophie sociale. La princesse Yashvine et Serge venant se fixer à Paris, il est introduit par

là dans les cercles fermés de l'aristocratie, dont il devient le guide et l'oracle, sans que cette fonction nouvelle coûte beaucoup à sa sincérité. Pour compléter sa vie, il adopte l'enfant de la seule femme qui l'ait aimé. Il devient enfin l'amant passionné de la belle marquise de Thiais, femme d'un ambassadeur.

A peine conduite à ce degré de perfection et de plénitude, sa vie s'écroule en un instant. Un imbroglio diplomatique, où se trouvent fâcheusement mêlés son amour et ses intérêts, le déshonore, et force sa maîtresse au suicide. Il se retire alors dans ces solitudes thébaines où il médita jadis sur la mort et l'éternité. Ce serait donc une vie perdue, s'il ne restait l'enfant adoptif qui, par un grand souvenir classique, reçut le nom d'Euphorion, si vigoureux et si vivant, mais si dissemblable de son père. Pourtant ce dernier malentendu, offensant pour la sensibilité du héros, rassure et réjouit son intelligence. Si son fils est différent de lui, c'est donc qu'il n'est pas « la souche stérile où s'achève une végétation épuisée », mais qu'au contraire il pouvait créer. On se console de toutes les déceptions et de la mort elle-même « en regardant ce qu'il y a de plus beau et de plus réconfortant au monde : un être jeune, gage de l'éternité des existences, comme chaque aurore nouvelle est le gage de l'éternelle lumière et du temps illimité... »

*
* *

Telle est la suite de ce livre original et plein, riche de sagesse et d'expérience, où les événements se traduisent toujours en réflexions, qui arrête et retient sans cesse le lecteur par l'abondance de vues judicieuses, exactes, profondes. Je préviens qu'il faut le lire, pour le bien pénétrer, avec application et même avec étude, car la pensée en est tranquille, mais dense, et extrêmement complexe. Il est vrai qu'on y peut trouver aussi du divertissement, et l'auteur a distribué, avec le tact et le piquant qu'on lui connaît, les types, les tableaux et les aventures. Le récit est même varié par les plus délicats paysages, brefs, évocateurs, et qui doivent assurément être justes : Pétersbourg sous la neige; Moscou au premier soleil du printemps, et l'Egypte, d'Alexandrie à Louqsor, et surtout Constantinople, « fleur magnifique et souillée, née des décombres et du fumier de Byzance ». Mais ce qui distingue et classe l'ouvrage, c'est néanmoins le sérieux, la clairvoyance et l'intelligence, c'est tout ce qu'on y sent d'effort grave et loyal, c'est la volonté persistante qu'y marque l'auteur d'apporter sa meilleure contribution à l'intelligence de la vie contemporaine. Et voilà, en effet, un document que l'historien de la société, et surtout l'historien des mœurs, ne pourront plus, je crois, négliger.

Dans son ensemble, l'œuvre est la plus forte, la plus importante, et j'aimerais ajouter la plus utile,

qu'ait encore donnée M. Abel Hermant. Avec les *Souvenirs du Vicomte de Courpière,* et ces *Confessions,* nous avons enfin deux livres vraiment dignes des dons supérieurs de l'écrivain, qui, jusqu'à ces dernières années, paraissaient souvent le gêner par leur plasticité presque excessive et par leur variété même.

XXXIII

M. ABEL HERMANT

M. de Courpière marié.

Ce livre nouveau complète l'œuvre que M. Abel Hermant avait entreprise, il y a quatre ans, en publiant les *Souvenirs du Vicomte de Courpière*. Et cette œuvre mérite une attention particulière, non seulement pour le rare mérite de l'écrivain, mais parce qu'un type original s'en dégage, type littéraire, type moral, type social. Créer un type, rien n'est plus rare en littérature que cette bonne fortune. M. Abel Hermant la méritait.

Faut-il donner un portrait rapide de Marie-Dieudonné-Maurice, vicomte de Courpière ? Son visage, trop joli, est fait de cheveux pâles et fins, d'un front bombé comme un front d'enfant, d'yeux « durs, éclatants, infranchissables, des yeux d'agate où l'on se butte quand on le regarde

en face avec la prétention de le pénétrer ». Il a le nez accusé, la bouche grande. Il paraît frêle, petit, efféminé; il est vigoureux, et presque athlétique. Sa voix est rauque et mal timbrée. Rien en lui n'inspire la sympathie. Mais il est fait pour plaire; il a toujours plu. « Il séduit les gens d'autorité. »

Il est superstitieux et inculte. Il est cynique et grossier quand il écrit, et il écrit d'une lourde écriture informe. Mais il parle toujours avec élégance, mesure et impertinence. Il est volontiers sentencieux, et, dans les occasions difficiles, retrouve spontanément le sens du discours racinien, insinuant et logique. Il est effronté, mais tenace, réfléchi et courageux quand il le faut, d'un courage insouciant et presque involontaire.

Tel est Courpière dans son apparence, et l'on reconnaît aussitôt en lui le produit d'une aristocratie dévoyée qui, depuis un siècle, n'a plus son emploi, et n'a pas gardé l'énergie d'adapter ses mœurs à ses goûts. En feuilletant Saint-Simon, nous trouverions à chaque page des ancêtres ou alliés de Courpière qui pourraient être ses modèles. Mais les conditions de la vie, d'une part, les idées morales, de l'autre, se sont développées à contre-sens de ce type d'hommes. Que peuvent-ils faire, dans notre temps, quand ils ne sont pas soldats, politiciens ou écrivains académiques, quand de trop nombreuses mésalliances n'ont pas fait prédominer en eux le caractère bourgeois, quand ils ne sont pas assez riches pour que leur oisiveté soit occupée? Ils peuvent, à l'extrême, devenir un Courpière,

c'est-à-dire un homme dont *le métier* est de plaire, et d'être aimé.

*
* *

On voit combien le sujet choisi par M. Abel Hermant est scabreux et difficile, et tout ce qui sépare Courpière de Don Juan. « M. de Courpière est une façon de Don Juan contemporain, toutes proportions gardées. Je veux toutefois signaler dès à présent deux différences capitales entre ces deux héros. Premièrement, Don Juan était *libertin*, c'est-à-dire libre penseur ; M. de Courpière fut toujours bien pensant. En second lieu, Don Juan était désintéressé ; j'ai déjà laissé à entendre que l'ordre actuel de la société, si défavorable à M. de Courpière, ne lui permettait point de maintenir une discussion trop scrupuleuse entre les fantaisies de son cœur et les considérations de son intérêt, ou même de sa subsistance ».

Cela est de bonne tradition aristocratique, et l'on sait bien que, jusqu'à la Révolution, personne ne trouva mauvais qu'un gentilhomme tirât profit de l'amour qu'il inspirait. Le préjugé contraire n'est que de morale bourgeoise. Au surplus, le vicomte de Courpière trouva d'utiles exemples dans sa famille. Car si M. de Courpière, le père, ne recevait pas d'argent des femmes, du moins madame de Courpière, la mère, en recevait-elle d'un homme, le baron Duval, son ami. Et quand madame de Courpière commença de discerner les rares dispositions

de son fils, ce qu'elle éprouva pour lui fut une sorte d'estime professionnelle. Mais il est beau, néanmoins, que le jeune vicomte se soit retrouvé, dans une société si gâtée, avec la pureté traditionnelle du type. Et, d'autre part, ne pouvant faire emploi, pour mille raisons, des autres qualités de sa race, il est naturel que ce don-là se soit poussé chez lui avec une vigueur peut-être anormale.

On voit bien que, pour le parfait développement d'un tel caractère, il fallait que le milieu et les circonstances s'y prêtassent. Le milieu où vécut le vicomte de Courpière répondit toujours à ses dons particuliers par la plus favorable sympathie. Mais un accident lui survint à la fleur de l'âge. Il fit un mariage riche; il devint riche. Or, ses facultés de Don Juan spécial devaient évidemment être aiguillonnées, comme elles l'avaient été jusqu'alors, par la pénurie. C'est ainsi que s'expliquent et s'opposent les deux volumes de M. Abel Hermant. On voit dans l'un la courbe ascendante, dans l'autre la courbe descendante du héros.

Dès l'enfance, Courpière montra des dispositions, et je ne le suivrai pas dans le détail des aventures où il se révéla. Capable à l'occasion de faire chanter l'amant de sa mère, de forcer un secrétaire, et de confectionner une fausse traite, il préférait, à l'ordinaire, demander « sa subsistance » à d'autres trafics. Non seulement les femmes n'acceptaient pas de lui fût-ce leur salaire habituel, « parce qu'un instinct qu'elles éprouvaient toutes leur révélait, sinon sa maîtrise, du moins sa confrater-

nité », mais elles le reconnaissaient aussitôt pour l'homme qui est fait pour recevoir et non pour donner. Dans l'exercice de ce métier difficile, il apportait la prudence la mieux ménagée, et un tact que M. Abel Hermant sait faire admirer. D'ailleurs, malgré l'abondance de ses combinaisons et de ses ressources, il fut quelquefois déçu. Enfin, il se maria avec mademoiselle Blanche Lambercier, fille d'un richissime faiseur d'affaires, et ainsi commença le déclin de sa vie.

Entouré et bientôt envahi par l'opinion universelle qu'ayant trop d'argent il en devait restituer une part, Courpière fut alors entraîné à un genre de dépense qui répugnait à son caractère et à son orgueil professionnel. Il lutta tant qu'il put, mais il succomba enfin. Il restitua, et dans les mêmes occasions où il acquérait jadis — cela est bien difficile à expliquer congrument pour tout autre que l'auteur de *Courpière*. Dès lors il engraissa, se laissa exploiter par ses parents, et finalement tomba amoureux d'une fille pauvre. Cet amour lui fit commettre toutes les folies, et notamment le fit échouer dans une campagne électorale. Car Courpière devient politique, et c'est matière à un chapitre plaisant et profond sur la façon dont on apprend et dont on fait la politique dans le monde. Ce qui est aussi d'une grande force comique, c'est de voir, à mesure que Courpière le fils déchoit, Courpière le père, tout rajeuni, le remplacer dans son rôle. M. Abel Hermant a voulu pourtant que son héros finît « en beauté », et, par un dernier ex-

ploit, Courpière en effet se ressaisit et redevient digne de lui-même. Honteux de sa richesse régulière, il divorce, sans rompre pourtant avec sa femme, et de façon à ne devoir désormais qu'à l'amour la fortune que lui assurait bassement la loi.

*
* *

Le souvenir très présent du livre m'a entraîné à en faire l'analyse sur un ton de pince-sans-rire, qui est, en effet, le ton habituel de M. Abel Hermant. Mais, comme on en peut juger, tout n'est qu'à demi plaisant dans cette affaire, et il y a matière à réfléchir. D'autant que M. Abel Hermant a entouré son héros d'un certain nombre de personnages accessoires et de comparses qui n'en sont pas tout à fait indignes. On en voit d'abord d'assez analogues aux types que M. Alfred Capus a mis en scène, avec tant de finesse insouciante et d'indulgente bonhomie, dans *Faux Départ* et dans *Qui perd gagne* : le trop riche Camille Lambercier, le maître-chanteur Mahulot, des filles..., etc. Mais quelle différence dans les deux manières ! Bien qu'il ait touché ce monde de plus près dans sa *Confession d'un homme d'aujourd'hui* ou dans l'*Esbroufe*, M. Abel Hermant n'a jamais que l'air de badiner. Sous l'élégance des formules, ou plutôt sous l'ironie des euphémismes, on sent une clairvoyance cruelle, une lucidité persistante et inflexible qui devient une espèce d'impartiale férocité.

Les compagnons de Courpière sont, pour la plu-

part, d'un autre monde; ils sont « du monde », comme on le pensait bien, et pour eux M. Abel Hermant a moins d'indulgence encore. Je ne crois pas qu'en aucun temps la vie mondaine ait trouvé un analyste et un peintre plus impitoyable. La suite des portraits mondains qu'on pourrait tirer des *Courpière* est à faire frémir. Il est vrai, comme je l'ai dit, qu'on en pourrait tirer de très analogues de Saint-Simon ou des mémoires du XVIIIe siècle. Au moins ces sociétés-là donnaient-elles leur jeu aux qualités de la race, tandis qu'ici on n'en a plus que les tares. On voit ramassé tout ce que peuvent engendrer de vice — de vice élégant et sournois — la morgue, l'oisiveté et le perpétuel souci de l'argent, qui sont la marque des aristocraties déchues. Ce vice s'étale avec tant de candeur ou de cynisme, et l'auteur de son côté manie son sujet avec une tranquillité si naturelle, qu'on cesse très vite de s'étonner et de juger. Aventures et anecdotes se succèdent d'ailleurs avec une rapidité extrême, peut-être excessive, et qui ne laisse qu'à l'auteur le temps de la réflexion.

Existe-t-il vraiment de telles gens ? S'est-il passé vraiment de telles scènes ? N'y a-t-il pas quelque excès, sinon dans l'observation, du moins dans le choix et dans l'assemblage ? Ce n'est pas moi qui puis en juger, mais je suis porté à en penser ce que M. Hermant dit lui-même, si fortement, d'une de ses héroïnes. « Je certifie qu'on n'a jamais articulé sur cette femme que des mensonges, mais que les calomnies la peignent au vif, et, en fin de

compte, telle qu'elle est... » On a accusé, on accusera M. Hermant de calomnie, mais je crois que cette calomnie met sur le chemin de la vérité, et, en tout cas, les causes qu'il signale peuvent logiquement engendrer les effets qu'il décrit. Je ne sais si ses portraits sont justes, mais je les crois vrais. Le type central, celui de Courpière, qui ne correspond probablement à aucun modèle particulier, est vrai, lui aussi, d'une vérité abstraite et générale. Quand nous le voyons vivre et agir dans le roman, nous lui reconnaissons sans doute un aspect propre, une existence individuelle, et c'est ce qui fait la valeur de l'œuvre. Si choquant ou si forcé que puisse sembler le personnage, je le crois pourtant représentatif d'une époque, d'une classe, d'une tendance commune, et c'est ce qui fait la valeur du document.

* * *

Ce mode de construction tout classique contribue à donner au roman une apparence un peu ancienne, et cela me conduit à défendre M. Abel Hermant d'une critique qu'on lui a faite assez couramment. On lui reproche volontiers l'archaïsme un peu apprêté de sa manière, et il est vrai qu'on n'a pas toujours, en le lisant, l'impression de lire un auteur contemporain. Il est difficile cependant de situer son style dans une période précise de notre histoire littéraire. On songe parfois à Laclos. Mais, tout compte fait, sa manière me pa-

raît plus proche de Saint-Evremont ou du cardinal de Retz. Au reste, je ne connais pas d'époque où notre langue ait eu plus de vigueur, plus de richesse, une grâce plus fière, que cette jeunesse du XVIIe siècle. Comme Retz ou Saint-Evremond, M. Abel Hermant est frondeur, philosophe et libertin, toujours au sens historique du mot. Il disserte en même temps qu'il décrit, et je ne vois guère d'irrévérence plus raisonneuse que la sienne. Tout chez lui s'enchaîne logiquement, s'explique par théorie et s'exprime en formule générale. A travers les scènes les plus cyniquement immorales, il se promène en moraliste. Mais ce moraliste est de bon goût, ne s'étonne pas, ne prêche jamais, et ne manque point de pirouetter sur ses talons en achevant son précepte.

A l'ordinaire, rien n'est si gênant que l'archaïsme, et la manie grandissante du pastiche est un de nos vices littéraires les plus affligeants. Chez M. Abel Hermant, cette impression de goût ancien n'a rien qui choque, et pour une raison très simple : c'est qu'il lui est naturel de composer et d'écrire comme il fait. C'est par un goût spontané qu'il retrouve ces habitudes d'autrefois. Cet écrivain, si moderne par son observation et sa pensée qu'il semble même dépasser notre temps, est naturellement organisé pour écrire dans la manière de nos premiers classiques. Il ne s'est pas adapté à sa forme sans tâtonnements. Le naturalisme le séduisit longtemps, et devait en effet le séduire par une haine commune de l'hypocrisie et du préjugé. En ce sens, M. Abel

Hermant est toujours un naturaliste, et le *Cavalier Miserey* restera, d'ailleurs, un des romans durables de l'école. Mais tout le courage de l'écrivain n'est pas dans les mots, et un Retz est aussi hardi que Zola à voir et à peindre... En ce sens, aucun écrivain de ce temps n'aura eu plus de hardiesse que M. Abel Hermant, et le seul reproche auquel il ait voulu s'exposer, c'est d'avoir passé la mesure par horreur de la complaisance.

XXXIV

M. JEAN JAURÈS

Histoire Socialiste.

Il y a cinq ou six ans, sur l'initiative d'une grande maison d'édition populaire, des écrivains, des hommes politiques, des professeurs, s'associaient pour publier une histoire de la France depuis 1789 jusqu'à la fin du XIXe siècle. Parmi les collaborateurs, figuraient M. Jean Jaurès, M. Jules Guesde, M. Millerand, M. René Viviani, d'autres encore. La nouveauté de leur entreprise, c'est qu'ils la destinaient au peuple, et notamment au prolétariat ouvrier. Ils entendaient écrire l'histoire du peuple pour le peuple, et tirer de leur travail scientifique tout son effet d'éducation et de propagande. M. Jean Jaurès, qui avait assumé la direction de cette œuvre monumentale, devait aussi en poser les assises. En quatre gros volumes, il a écrit l'histoire de la Révolution, depuis la convo-

cation des Etats-Généraux jusqu'au 9 Thermidor.

Le premier sentiment que puisse inspirer une telle œuvre, c'est une surprise confondue qui approche de la stupéfaction. Comment M. Jaurès, absorbé par le travail législatif, tenu par un labeur presque continu de journaliste, sans cesse promené d'un bout de la France à l'autre pour le service de son parti, comment M. Jaurès a-t-il trouvé fût-ce le temps matériel de préparer et de composer un ouvrage qui représente presque à lui seul une vie d'homme? En quatre ou cinq années, et dont il n'a pu distraire qu'une faible part pour ses recherches, il a conduit à bout un travail qui, au témoignage de M. Aulard, eût exigé pour tout autre vingt ans de préparation. Et comment expliquer que M. Jaurès, tout neuf qu'il fût dans le travail historique, se soit trouvé dès l'abord l'égal du plus périlleux des sujets, qu'il ait émerveillé les professionnels par « son flair d'érudit, sa dextérité de metteur en œuvre », rencontré ou deviné une foule de textes ignorés des spécialistes, qu'il ait pu, en un mot, « dans ce peu de temps — c'est toujours M. Aulard que je cite — non pas ébaucher une esquisse, mais élever un monument... qui se trouve le plus ample, le plus solide, le plus beau de tous les monuments historiques élevés à la Révolution française » ?

Ce mystère s'explique par ce qu'il y a d'extraordinaire, j'oserais dire de génial, dans la puissance de conception, dans la lucidité de vue de M. Jaurès. On sent, à chaque page de son livre, comme une

clarté immédiate de l'intuition, cette divination de l'esprit qui pressent et retrouve sous le désordre des faits la vérité profonde qu'ils recèlent. Mais il me semble que M. Jaurès doit beaucoup aussi à la nouveauté même de son idée directrice. On ne saurait s'étonner qu'envisageant l'histoire d'un autre point de vue, il y ait discerné beaucoup de choses qui avaient échappé à ses devanciers. La matière historique est presque infinie. Il y a un préjugé, non seulement dans le tri qu'y opère l'historien, mais dans son premier examen même, et c'est bien de l'historien qu'on peut dire qu'il cherche ce qu'il avait déjà trouvé. Le préjugé de M. Jaurès était un préjugé fécond ; il lui doit ses meilleures découvertes.

Il ne faut pas, d'ailleurs, se méprendre à ce mot de préjugé, et croire que l'homme de parti ait influé sur l'œuvre de l'historien. Dans cette œuvre immense, on ne trouvera pas un développement, pas un jugement où l'esprit de parti ait pu fausser la vérité. M. Aulard, que je continue de citer, car nulle autorité ne pourrait ici valoir la sienne, a été particulièrement frappé de cette impartialité de M. Jaurès. « Elle est merveilleuse, dit-il, et nul historien de la Révolution n'en a approché, même de loin. Elle n'est pas guindée ; elle ne sent jamais l'effort ; ce noble esprit n'a qu'à se laisser aller pour voir et juger le passé sans haine et sans passion... Cette histoire *socialiste*, c'est de l'histoire, de l'histoire sans épithète, l'histoire la plus haute et la plus sereine. » Mais il n'en est pas moins

vrai que sa qualité de socialiste, son intention d'écrire pour l'enseignement des socialistes, si elles n'ont jamais faussé la vue de M. Jaurès, ont, dès l'abord, attiré son attention sur certains aspects des choses, ont comme éclairé ses recherches, lui ont suggéré mille pressentiments utiles que son travail ultérieur vérifiait.

S'agit-il, par exemple, de retracer, préalablement à la Révolution, les causes dont elle est issue? M. Jaurès laisse à Mignet, à Michelet, à Taine, à tant d'autres, l'exposé des causes intellectuelles, politiques, sentimentales. Mais, assemblant dans un large tableau une multitude de faits précis et directs, il montre à quel degré de prospérité et de puissance s'était élevée, vers la fin du XVIIIe siècle, la bourgeoisie capitaliste. Il nous la montre détenant les rentes, les actions mobilières, la propriété bâtie des villes, commençant même à s'approprier la terre, pour lui appliquer une sorte d'exploitation méthodique par grandes surfaces et avec de grands capitaux. Beaucoup de ces faits étaient connus, mais leur rapprochement est original, et il projette un jour nouveau sur les origines de la grande Révolution bourgeoise qui ne fit en effet qu'étendre à l'ordre politique la suprématie que, dans l'ordre économique, la bourgeoisie possédait déjà.

Certes, M. Jaurès ne réduit pas l'histoire à une sorte de déduction des faits économiques, mais il ne perd jamais de vue le rapport qui lie l'évolution économique aux changements politiques. C'est en ce sens qu'il a vraiment écrit une histoire socia-

liste. Il n'est pas enclin à exagérer la part du prolétariat dans les premières journées révolutionnaires. Il ne s'amuse pas, comme l'a fait M. Lichtenberger, à retrouver comme une ébauche du socialisme contemporain dans certains textes de la Constituante ou de la Convention. Mais il a compris et il fait sentir admirablement par quelle suite ce grand éveil démocratique put former et dégager peu à peu la conscience ouvrière, et ce qu'on appelle aujourd'hui les sentiments de classe, comment « le prolétariat s'était animé à mesure que la Révolution elle-même s'animait et comment il avait grandi au feu des événements. » Chemin faisant, il a précisé ou rétabli certaines liaisons intermédiaires qui manquaient encore à l'histoire : les doctrines économiques de Saint-Just, l'action de ce Jacques Roux, dont la figure avait déjà frappé Michelet, les œuvres de l'abbé Dolivier ou du socialiste lyonnais Lange, qui furent les successeurs authentiques du curé Meslier, de Morelly, de Mably, et qui annoncent l'un Babœuf, l'autre Fourier. Enfin, dans un chapitre d'une ampleur et d'une clarté vraiment admirables, il a montré comment la poussée révolutionnaire a suscité, même hors de France, l'esprit socialiste, semé en Allemagne le germe communiste, déterminé, en Angleterre, la pensée du premier des grands socialistes modernes, Godwin...

Je pourrais multiplier les exemples. Cent historiens ont lu les Cahiers avant M. Jaurès, et M. Jaurès y a fait pourtant des découvertes imprévues.

C'est assurément qu'il voit clair, mais c'est aussi qu'il lisait avec une certaine fraîcheur de vue, et que ses idées même lui imposaient une attention particulière. Voilà pourquoi il a pu ramener à l'histoire, d'un si rapide coup de filet, cette riche contribution de faits nouveaux et de conceptions nouvelles. Il les a mis en œuvre avec autant d'art que de simplicité. A la différence de Michelet, qui procède presque uniquement par descriptions, par suggestions, par tableaux, M. Jaurès expose, enseigne. Son but est plutôt de rendre l'histoire intelligible que vivante ; c'est une explication plutôt qu'une évocation. Il accumule les faits, répète les exemples, amasse les preuves, cite abondamment les documents et les témoignages, puis se retourne, et, en quelques phrases limpides, tire sa conclusion, qui est presque toujours évidente à force d'intelligence et de certitude. M. Jaurès éclaircit et persuade, et n'avance dans la suite de son discours qu'après avoir dissipé toute obscurité derrière lui.

Je répéterais volontiers à M. Jaurès ce qu'écrivait Proudhon à Michelet : « Je rêvais la Révolution telle à peu près que vous la montrez ; j'avoue que je ne la comprenais guère. » Je ne suis pas historien, mais je suis curieux d'histoire, et il y a bien des choses que je n'avais pas comprises avant que M. Jaurès m'y eût fait pénétrer avec lui. Je citerai, par exemple, la question des biens nationaux et des assignats, la fuite à Varennes, la déclaration de guerre à l'Autriche, et surtout l'histoire des premiers mois de 1794, où la politique de Robes-

pierre m'est devenue pour la première fois intelligible. Et, d'ailleurs, Robespierre lui-même, Mirabeau, Marat, Saint-Just, s'ils ne revivent pas dans l'œuvre de M. Jaurès avec le pittoresque palpitant que leur jette Michelet, prennent cependant, par la lucidité du récit et la cohérence minutieuse de l'analyse, une forme et une figure vivantes. Ils sont si bien présents que M. Jaurès les interpelle quelquefois, discute avec eux, les invective et les réfute, et ces moyens rhétoriques sont à leur place dans cette œuvre claire, continue, et bien soudée comme un grand discours.

Jamais une intention ou une coquetterie d'écrivain n'altère l'expression exacte de sa pensée. Il crée sans effort les mots et les images, et sa pensée se revêt naturellement d'un ornement lyrique, mais il ne la dénature jamais pour l'embellir. Son style est également admirable par la magnificence, la propriété, et par une sorte d'obéissance spontanée à la pensée. Je ne vois guère à quoi l'on pourrait comparer la prose de M. Jaurès, si ce n'est à la prose de Victor Hugo. Elle est beaucoup plutôt poétique qu'oratoire, car M. Jaurès n'écrit pas comme il parle, mais il parle comme il écrit. Son style est plus égal et plus continu que celui de Victor Hugo ; on y trouve une abondance de métaphores, et non d'antithèses; il est plus tranquille et fait songer à un flot calme et puissant plutôt qu'à une vague coupée par l'orage. C'est un grand fleuve au lieu de la mer. Mais la ressemblance subsiste pourtant par une impression d'ampleur, de force,

de luxuriance poétique, et surtout de domination comme immédiate sur les images, sur les mots, sur les faits eux-mêmes. Il ne faut pas s'en étonner. M. Jaurès est un poète, c'est-à-dire tout le contraire d'un rêveur.

XXXV

LE CENTENAIRE DE GEORGES SAND

Pendant qu'on prononçait de belles harangues au Luxembourg, et que la Comédie-Française couronnait le buste de George Sand, sa famille et ses éditeurs choisissaient la meilleure façon de célébrer son centenaire. Ils réunissaient un choix de morceaux inédits : lettres, notes et fragments, qui parurent le jour même du jubilé sous le titre de *Souvenirs et Idées.*

Ce titre très simple donne une idée juste du volume. Les divers écrits qui le composent offrent en effet le caractère, ou bien de souvenirs personnels sur de grands événements historiques, ou bien de vues théoriques sur certains problèmes moraux et sociaux. C'est ainsi que cet ouvrage posthume comprend, suffisamment clair et complet en quelques pages, un exposé des croyances spiritualistes de George Sand, une déclaration de princi-

pes sur la question féministe, une étude, en réponse à Proudhon, sur le rôle des artistes dans la vie politique. Ces quelques écrits, d'ailleurs, bien qu'ils soient significatifs de la pensée et de la position morale de George Sand, n'ajoutent rien d'essentiel à son œuvre déjà connue. Le spiritualisme de Sand est exactement le spiritualisme romantique, celui qui a trouvé son expression la plus belle et la plus précise dans les grands poèmes métaphysiques de Victor Hugo : la croyance en Dieu, mais dans un Dieu qui se confond avec la nature, la mort conçue comme une libération de l'esprit, la matière peuplée de vie, la métempsycose, qui est à la fois la récompense du bien et l'acheminement à la vertu plus parfaite. Et quant à la question féministe, il est clair que les idées de George Sand ont déjà vieilli sur ce point. L'aspect social du problème lui échappe. Elle n'entend réclamer que l'égalité des droits dans le mariage, et non dans la société. Les femmes passionnées ou égarées qu'avaient peintes ses premiers romans lui apparaissent comme des victimes plutôt que comme des héroïnes. Elle flétrit la liberté des sexes comme « une doctrine immonde », et elle prône avec la plus sincère émotion « la fidélité conjugale, la sainteté du mariage ».

Le véritable intérêt du livre est donc dans les notes ou fragments de caractère historique. Ce sont, par ordre chronologique : des notes rédigées pendant la Révolution de 1848, du 29 mars au 26 avril; une pétition adressée, probablement vers le mois

de mai, à l'Assemblée Nationale sur l'état des paysans; un journal sur le Coup d'Etat, rédigé d'abord à Paris, puis à Nohant; enfin, après le long silence de l'empire, une correspondance échangée de Nohant avec Henry Harisse, avocat américain établi à Paris, et qui y était resté enfermé pendant le siège et pendant la première période de la Commune. Je ne sais pas quelle valeur exacte les historiens attacheront à ces fragments sans cohérence, arrêtés et repris, mal reliés les uns aux autres, à cette correspondance trop espacée, où la suite des événements ne se retrouve pas. Je serais surpris cependant qu'à défaut de faits ou de renseignements positifs, ils n'y trouvassent pas des indications plus précieuses peut-être que des faits. En tout cas, il me paraît impossible de lire ces pages interrompues et disjointes sans grande émotion, parfois même sans enthousiasme. Une grande âme a vécu là, grande en soi, grande par l'amour qu'elle eut pour de grandes choses.

* * *

On sait que George Sand prit une part personnelle aux événements de 1848. Liée d'amitié avec Ledru-Rollin, membre du Gouvernement provisoire et ministre de l'Intérieur, elle tint près de lui l'office d'un secrétaire intime. Elle rédigea les bulletins officiels du ministre aux commissaires de la République dispersés dans les départements. Ledru-Rollin appartenait, dans le Gouvernement,

à l'élément démocratique bourgeois; George Sand était socialiste. Elle fit parfois tenir au ministre un langage qui l'engageait plus loin qu'il n'eût souhaité, et cela ne fut pas sans conséquences. Surtout, elle servait de lien entre Ledru-Rollin et les chefs du mouvement socialiste, notamment Barbès et Pierre Leroux.

Elle réagit contre les préjugés de Ledru-Rollin, qui « ne voulait et ne pouvait croire qu'en dehors de la bourgeoisie, on pourrait trouver des ouvriers capables et dignes d'être les ministres d'un grand peuple ». Elle a l'idée, originale et féconde, d'envoyer en mission de propagande dans les départements des ouvriers choisis parmi l'élite des organisations parisiennes, et cette idée se réalise en partie. Dans cette division qui, presque au lendemain de Février, sépare la France entière, républicains conservateurs d'une part, républicains socialistes de l'autre, George Sand a fait son choix. Mais elle ne se méprend pas sur la gravité de la rupture entre les deux partis. Au lendemain du 16 avril elle écrit déjà : « Avant-hier, les partis pouvaient encore être confondus; aujourd'hui, un abîme les divise. Demain, peut-être, le sort des armes décidera entre eux. »

Le sort des armes devait décider en effet, et l'on se rappelle ce que furent les journées de Juin, ce que fut l'atroce répression qui les suivit. Dans ce volume, on ne trouvera pas de notes contemporaines sur la grande insurrection populaire. Mais nous savons par ailleurs quelle blessure

cruelle, incurable, en reçut la grande âme généreuse et juste de George Sand. Et, du reste, si l'on veut remplir cet intervalle par l'étude d'un document contemporain, qu'on relise le *Prologue d'une Révolution* de Louis Ménard. Louis Ménard qui, sans laisser une œuvre parfaite, fut par fragments et tout à la fois un philosophe, un grand historien, un chimiste, un poète, et même, je crois, un peintre, Louis Ménard qui fut l'ami respecté des plus grands esprits de ce temps, de Leconte de Lisle, de Renan, de M. Berthelot, de M. Anatole France, prit part, âgé de vingt-six ans, aux batailles de Juin. Il vit les barricades et les fusillades. Il en écrivit l'histoire, et ce petit livre sobre et simple, sans colère, écrit avec une recherche certaine d'impartialité, de justice, de fermeté calme, à l'antique, fondé tout entier sur des impressions oculaires, sur des témoignages sûrs et des documents officiels, est la lecture la plus violente, la plus pathétique, la plus révoltante qui se puisse imaginer. Il faut le relire, ou bien rouvrir l'*Education sentimentale*, au chapitre admirable où Flaubert évoque les prisonniers des Tuileries, enfermés sous la terrasse du Bord de l'Eau : « Ils étaient là neuf cents hommes, entassés dans l'ordure, pêle-mêle, noirs de poudre et de sang caillé, grelottant la fièvre, criant de rage; et on ne retirait pas ceux qui venaient à mourir parmi les autres... Quand les prisonniers s'approchaient d'un soupirail, les gardes nationaux, qui étaient de faction pour les empêcher d'ébranler les grilles, fourraient des coups de

baïonnettes, au hasard, dans le tas. Ils furent généralement impitoyables. Ceux qui ne s'étaient pas battus voulaient se signaler. C'était un débordement de peur. On se vengeait à la fois des journaux, des clubs, des attroupements, des doctrines, de tout ce qui exaspérait depuis trois mois... La raison publique était troublée comme après les grands bouleversements de la nature... »

*
* *

Au Coup d'Etat du 2 décembre 1851, George Sand, installée à Paris pour les représentations d'une de ses pièces, *Le Mariage de Victorine*, recommence à noter jour par jour ses impressions et ses réflexions. La tentative du Président ne l'a pas surprise, mais la commotion de Juin avait été si forte que rien ne peut plus l'abattre. « Je suis si maîtresse de moi à présent, que rien ne m'indigne plus. Je regarde l'esprit de réaction comme l'aveugle fatalité qu'il faut vaincre par le temps et la patience. » Le mercredi, 3 décembre, attendant des nouvelles de ses amis, les uns en fuite, les autres en prison, elle se chauffe doucement au coin de son feu, et cette satisfaction ne lui inspire pas d'idée égoïste. « Ah! bien-être! que tu es nécessaire à l'homme, et qu'il est amer de penser que la plupart des hommes mourront privés de tout! En quoi ai-je mérité d'être tranquille dans ce coin avec les pieds chauds? Est-ce parce que j'ai beaucoup travaillé? Et tous ceux qui travaillent dans le froid, dans la

misère, dans les larmes, en quoi ont-ils mérité leurs souffrances? »

De sa fenêtre, elle suit les mouvements des troupes et lit les proclamations de Saint-Arnaud. « On tuera pour vous, honnêtes bourgeois, ne vous mêlez de rien. » Puis, elle part pour Nohant, et là, envisageant l'événement accompli dans ses conséquences et dans ses causes, c'est aux journées de Juin qu'on la voit songer encore. De Paris et de tous les coins de la France, les détails lui sont venus : fusillades, déportations, un régime policier, à la russe, étendu sur la nation entière. Et pourtant le peuple n'a pas bougé, et elle l'approuve de n'avoir pas fait résistance. Ce n'était pas sa bataille qu'on livrait. La bourgeoisie orléaniste n'attendait qu'un mouvement de révolte de sa part pour s'allier contre lui à l'armée. Depuis Juin, le divorce est consommé entre la bourgeoisie et le peuple. Décembre est le « funeste châtiment du parricide de Juin ». Et elle ajoute : « Tout cela était clair pour moi le lendemain de Juin, quels que fussent les premiers instigateurs de l'embrasement. La bourgeoisie, en se joignant à l'armée pour écraser le prolétariat, commit un crime qu'elle devait expier plus tard. » Sans doute, les bourgeois diront pour s'excuser que les origines du mouvement étaient louches, qu'ils ont marché contre l'émeute en pleurant, et qu'après tout le devoir était difficile à reconnaître. « Oh! je n'hésite pas à répondre : il fallait faire volte-face et marcher contre les soldats de M. Cavaignac qui

étaient bien les mêmes que ceux de Louis Bonaparte. Il fallait au besoin vous faire tuer entre deux feux. Est-il donc si difficile de mourir en protestant?... » Mais ils ne l'ont pas fait parce qu'ils redoutaient le peuple plus que la réaction, et c'est pourquoi, ce jour-là, « on a célébré une victoire plus hideuse encore que celle de Louis Bonaparte, puisque les citoyens y ont fait l'office de soldats ivres et abrutis ».

On voit combien l'attitude de George Sand diffère de celle de Victor Hugo. Pour Hugo, la grande déception de sa vie publique est en Décembre; c'est ce jour-là qu'on l'a trompé, qu'on lui a menti. Pour George Sand, c'est en Juin. Une fois son rêve de République sociale refoulé ou anéanti, toute sa force de révolte et d'indignation est épuisée. Cependant, il ne faudrait pas la croire indifférente, ni que pour elle la dictature militaire équivalût même à la République conservatrice. Elle hait l'oppression, elle hait la soldatesque et la police, et, la République ne serait-elle qu'un mot, ce mot-là lui tient au cœur. Mais elle pense que le peuple a mieux fait de garder son sang pour d'autres batailles, tandis que Hugo invectivera en vers sublimes le sommeil lâche des vieux faubourgs. Elle pense à l'avenir surtout, elle espère que le coup d'Etat provoquera la réconciliation entre le peuple et la bourgeoisie : « Puisse cette leçon terrible, affreuse, ouvrir les yeux du *tiers-état* et amener un jour une réconciliation nécessaire... La bourgeoisie conservatrice fut logique en écrasant le peuple qu'elle haïssait.

Le peuple s'en souvient! Mais qu'elle abjure sa haine, à présent qu'elle est châtiée de son parricide, et le peuple oubliera... » Elle prévoit la victoire future, et, pour ce jour-là, dans un admirable élan de confiance, d'optimisme enthousiaste, elle demande déjà au peuple *d'être clément*.

* * *

Je ne regrette pas de m'être arrêté avec complaisance sur ces souvenirs de 1848 et de 1851. Ils permettront d'apprécier combien était sincère et profonde, chez George Sand, la sensibilité sociale, comme elle restait en accord juste avec les événements et les hommes, et tout ce qu'il y a dans cette femme d'ardeur, de bonté efficace, de grandeur et de raison. C'est pourquoi la publication des *Souvenirs et Idées* ne pourra qu'enrichir, ennoblir encore cette grande figure. En sortant de cette lecture, il est impossible de ne pas aimer George Sand.

Sans doute on n'oublie pas toutes les réserves qu'il faut marquer sur son œuvre de romancier dont il ne survivra peut-être que deux ou trois paysanneries presque parfaites, sur sa conception même du roman, qui lui a fait gâter les plus beaux sujets par la recherche de la péripétie imprévue ou du pittoresque inutile. Mais on comprend si bien l'amour, l'amitié, le respect qu'elle inspira, l'influence de guide ou de directrice qu'elle put exercer, par exemple, sur un homme tel que Flau-

bert ! Comment ne pas admirer sa puissance et son ardeur de sensation, la richesse expansive de sa nature, cette force de rayonnement faite d'amour de la vie, d'intelligence et de désintéressement ? Mieux que personne, elle avait senti que l'art doit rester en contact avec la vie sociale ; elle n'avait pas redouté les fins utiles ; elle n'avait rien rejeté, comme tant d'autres, par égoïsme ou par orgueil. Elle a toujours eu le courage d'agir, de sentir et de comprendre. Elle a aimé le Peuple, que volontiers elle personnifie ou symbolise, car c'était la manière du temps. Louis Ménard aussi parle du Peuple comme d'une personne unique, d'un être défini : « Le Peuple se tut... le Peuple comprit... le Peuple présent à cette scène... » Pour George Sand, c'est Jacques Bonhomme, ou même Jacques tout court ; c'est sous ce nom qu'elle lui parle, qu'elle l'adjure, le console, et qu'elle l'aime : « Jacques ! Jacques ! tu m'as bien fait du mal et j'ai bien souffert par toi dans le secret de mon âme. Mais *je suis ta fille et ta mère*, et si je ne sais pas vivre avec toi, du moins c'est avec toi et pour toi que je veux mourir... »

XXXVI

M. GUSTAVE GEFFROY

L'Apprentie.

On ne voit guère de figure qui mérite mieux la considération et la sympathie que celle de M. Gustave Geffroy. Il fut, il est encore un journaliste sévère et probe, apportant dans cette tâche rapide une conscience d'honnête homme et des habitudes scrupuleuses d'écrivain. Critique d'art, il a contribué plus que personne à éclairer le goût, à développer l'intelligence esthétique de sa génération et de celle qui l'a suivie. Il a écrit des nouvelles et décrit des paysages avec un tact précis et fin, avec une nuance d'art qui participe toujours de l'élévation de la pensée. Il a consacré à la grande mémoire d'Auguste Blanqui un livre, l'*Enfermé*, qui est un modèle de biographie historique et romanesque. Il vient de faire un beau roman.

M. Gustave Geffroy est et n'est pas un écrivain

populaire. Si l'on considère en technicien, en expert, la facture de ses ouvrages et les procédés de son style, on serait tenté de voir en lui un artiste difficile, imposant au lecteur l'attention et l'étude, exigeant une éducation raffinée du goût, je dirais presque un artiste aristocratique, à la manière des Goncourt. Si l'on s'attache au contraire au sens profond de son œuvre, si l'on en recherche l'inspiration et la portée, on s'aperçoit que cette œuvre est nourrie de sève populaire, qu'elle est d'un homme qui a vécu tout près du peuple, qui l'aime, qui le comprend, aussi bien dans la familiarité de sa vie quotidienne que dans l'ardeur de ses mouvements et de ses révoltes. L'*Enfermé*, par exemple, est admirable par l'intelligence pénétrante et sympathique de la force révolutionnaire. C'est ce contraste qui fait l'originalité de M. Gustave Geffroy, qui donne à sa personnalité littéraire un aspect particulier et distinctif. Il a tiré de la vie du peuple des sensations d'art qui ne sont pleinement perceptibles que par une élite. Et l'on sent la même sincérité, le même goût spontané dans la qualité de son art, dans la nature de son inspiration, dans le choix de ses sujets.

*
* *

L'*Apprentie* est l'histoire d'une famille d'ouvriers composée du père et de la mère Pommier, de leurs deux fils Justin et Jean, de leurs deux filles Céline et Cécile. Le père Pommier est un ou-

vrier républicain. Il a combattu sur les barricades de juin et, dans les dernières années de l'Empire, gagné par la propagande blanquiste, il s'est mêlé à l'agitation révolutionnaire qui ébranla le trône impérial. Pendant le siège de Paris, il est garde national et monte rageusement sa faction sur des remparts inutiles. Le père Pommier et ses amis « avaient été surpris par la guerre, eux qui croyaient travailler à une transformation sociale. C'était l'imprévu. Leur volonté d'action, exaltée, accrue, avait donc forcément changé d'objet : l'ouvrier de Paris trouvait devant lui un adversaire qu'il n'attendait pas et qui était le soldat allemand. Va pour l'Allemand ! On verrait ensuite... »

Bon ouvrier d'ailleurs, goguenard et tranquille, volontiers farceur, le père Pommier avait élevé ses deux fils dans la grande légende républicaine. Jean, garçon jovial et de bonne humeur, ressemble à son père. Mais Justin, plus réfléchi, plus attentif, a lu davantage et scrute plus clairement l'avenir.. Cette concentration de l'esprit, cette tristesse prévoyante et sérieuse lui viennent de la mère, qui est Bretonne. Entre les deux filles, Céline et Cécile, se retrouve la même opposition, mais plus tranchée, presque exagérée. Cécile est jolie, coquette; elle échappe à toute action, à tout conseil, par son entêtement sournois; dès son enfance, on sent chez elle une souplesse fuyante et suspecte; elle est la fille qui se dérobera à toutes les contraintes, mais qui, épuisant par là son énergie, se livrera à toutes les tentations. Aucune des

leçons de la vie ne l'instruira; elle n'en entendra aucune. Cécile, au contraire, pareille à la mère et à Justin, voit, compare, observe. Tous les spectacles profitent à la droiture naturelle de son jugement. Elle est la véritable apprentie.

Petite fille, au début du récit, on la voit errer dans l'obscur Paris du siège, sous le ciel bas de neige et de brume, au bruit sourd du canon des forts. Les souvenirs de la campagne et de l'été sont encore vivants en elle, et dans les arbres du Père-Lachaise elle croit retrouver la forêt. Rentrée à la maison, elle entend le père Pommier et ses fils relever sourdement les fautes des chefs, leur impéritie présomptueuse. Elle accompagne la mère aux boulangeries, ouvre les yeux à la misère héroïque de Paris. Puis viennent les grands désastres. Justin meurt à Buzenval, frappé d'une balle au front. La Ville capitule et se révolte. Jean se mêle au mouvement spontané des faubourgs, malgré les supplications de la mère, avec l'approbation silencieuse du père Pommier. Mais la Commune est écrasé, eet Jean tombe, avec beaucoup de milliers d'hommes, tout en haut du Père-Lachaise, au mur rouge des fédérés. Il ne reste plus de la famille que les deux fillettes, le père vieilli et la mère touchée au cœur.

Dans la vie diverse et malheureuse de Ménilmontant ou de Belleville, les enfants s'élèvent et grandissent. Chaque année oppose plus nettement les natures contraires de Céline et de Cécile. La mère est toujours active, silencieuse; le père travaille. Mais de nouveaux ennemis guettent la fa-

mille : le vice qui prendra Cécile, l'alcool qui tuera le père Pommier. Le vieil ouvrier, las et triste, sans force pour enrayer l'habitude, meurt à Sainte-Anne dans une crise de délire alcoolique. Céline, débauchée par les voyous de la rue, flétrie par l'amour précoce, abandonne la maison pour une autre misère. La mère et Cécile restent seules; elles ont peine à gagner leur pain, car le travail est rare; elles connaissent la faim et le froid. Enfin la mère Pommier meurt à son tour d'épuisement et de chagrin. Le roman finit où il a commencé, au Père-Lachaise. Et Cécile, en quittant le cimetière, évoquant les souffrances du passé, sent que quelque chose a changé dans son âme de jeune fille. Elle a grandi. Elle a subi jusqu'au bout l'enseignement grave de la vie. « Elle vit qu'elle n'était plus une petite fille, la petite apprentie de l'existence, qu'elle allait être une femme, et qu'il lui faudrait prendre sa part de bonheur et de douleur... La lumière, le bruit, la foule des pauvres disaient à son triste cœur que les jours de joie et de misère continuaient. Cécile Pommier, pensive et résolue, reprit la route de la vie. »

*
* *

Je n'espère pas que cette analyse ait fait sentir le charme amer, la profondeur, la tristesse pénétrante et fine du livre de M. Gustave Geffroy. Mais je ne crois pas qu'elle puisse échapper au lecteur,

et c'est pourquoi il faut le lire. Il exige quelque confiance préalable, car le sujet est triste, la construction simple, et le style, qui est d'une qualité rare, garde quelque chose d'uniforme et de cendré. M. Geffroy, en tant qu'écrivain, procède évidemment de Flaubert et de Goncourt, c'est-à-dire du naturalisme artiste. Le travail du style est constant, minutieux ; chaque mot révèle une intention ou une préférence; les tours de syntaxe sont choisis et variés avec autant de soin que les épithètes. Le dessin intérieur de chaque phrase est sinueux et discontinu dans son élégance, comme une arabesque brisée, tandis que les phrases s'ajustent souvent l'une à l'autre en périodes amples et flottantes. Ces procédés, ou ces habitudes, n'ont rien de personnel à M. Geffroy, mais ce qui est bien à lui, c'est la tendresse brumeuse et secrète répandue sur tout le récit, c'est l'accent de pitié sérieuse et réfléchie, le sens de l'intimité, — et c'est par là que son livre, dès les premières pages, touche et retient. En même temps qu'une œuvre de prix, on a devant soit une œuvre forte, sérieuse et bonne.

Les cinquante premières pages, surtout, sont de grand ordre. Je ne crois pas qu'on ait jamais fait sentir avec autant de justesse — et sans phrase, sans développement oratoire, par la peinture précise des faits et des êtres — comment vécut, ce que pensait l'élite de la population ouvrière pendant les dernières années de l'Empire, le siège et la Commune de Paris. Le tableau, dans sa concision, est achevé. L'œuvre d'art enferme une grave

et solide étude de psychologie sociale. Je mets au même niveau les deux caractères de la mère Pommier et de Cécile. Dans la mesure où l'on peut établir des comparaisons entre la littérature et les arts plastiques, ces deux caractères font penser à des peintures d'Eugène Carrière. Pour l'observateur attentif, leur sens intérieur transparaît avec une expression plus dramatique à travers la brume secrète qui les voile. Quand Justin, la veille de Buzenval, embrasse pour la dernière fois sa mère, « il voit, dans le soir sombre de janvier, la figure blême, déjà vieillie, toute ravinée par les marques de la vie pénible. Pour la première fois, il a la révélation des cheveux qui grisonnent, des yeux meurtris, de la bouche pâle ». Chez la mère Pommier, la vie intérieure répond à cette apparence physique. Elle est muette, résolue ; ses peines ne comptent pas, et l'on ignore ses sacrifices. Toute sa souffrance demeure en elle ; elle ne s'en console pas, mais n'en est pas abattue. L'écrivain l'a rendue vivante comme eût fait le peintre, avec la même tendresse attentive et intelligente, la même poésie enveloppée.

Cécile est peinte avec le même charme. C'est une nature « particulière, rassise, prudente », chez qui la pitié et la bonté ne sont pas seulement un entraînement facile, une expansion naturelle, mais le résultat même de sa précoce expérience. Par là, son caractère se généralise. Elle devient comme un type symbolique de la fille de Paris, de la fille qui sera la mère de famille, qui conserve et transmettra la

tradition du courage domestique, l'active bonté, l'instinct de la justice sociale. Quand le livre s'achève, elle est devenue telle qu'était, au jour de son mariage, son amie Julia : « Une fille saine du peuple, des yeux bruns limpides, des yeux naïfs et résolus. Elle entrait dans la vie, comme elle descendait dans la rue, la connaissant déjà. Elle avait travaillé et peiné. D'instinct elle était femme, toute prête pour l'épreuve de la maternité. Malgré la douceur du visage, la bouche était douloureuse, réfléchie... »

Je ne vois au livre de M. Geffroy qu'un défaut grave, et c'est un défaut de composition — défaut si apparent, d'ailleurs, qu'on a peine à comprendre comment l'auteur ne l'a pas évité et qu'on en vient à se demander s'il n'est pas conscient et volontaire. Au milieu de l'histoire de la famille Pommier, qui est le véritable sujet du livre, M. Geffroy a inséré toute une suite de croquis, de tableautins représentant les scènes les plus variées de la vie faubourienne. Cet intermède comprend deux chapitres : « Tragédies et Comédies de Faubourg », et « l'Atelier et la Rue » ; il tient un grand tiers du volume. Je n'y ferais aucune objection si les scènes que retrace ainsi M. Geffroy aidaient à l'intelligence des caractères de Cécile et de Céline. Mais cela n'est vrai que d'un petit nombre d'entre elles ; pour la plupart, elles sont étrangères au sujet. Considérées isolément, quelques-unes sont excellentes, vraiment achevées, mais toutes ne sont pas également réussies. Voilà ma seule réserve. C'est un défaut

auquel M. Geffroy pourrait aisément porter remède, et il est à souhaiter qu'il le fasse. L'*Apprentie* est un assez beau livre pour que l'auteur ait le devoir de le porter à son point de perfection.

XXXVII

M. GUSTAVE GEFFROY

La Bretagne.

J'ai eu quelque regret, tout d'abord, que cet ouvrage solide et profond fût présenté sous une forme aussi luxueuse. L'éclat de l'exécution matérielle, la profusion des illustrations et des images, et jusqu'au miroitement épais du papier m'ont gêné comme une discordance. Je craignais que le lecteur n'assimilât ce voyage aux autres voyages, et qu'au lieu de lire, il regardât. Mais je crois que ma préoccupation était vaine. Quiconque aura lu, en feuilletant, fût-ce vingt lignes, la première page de l'introduction, par exemple, sentira le charme, sera saisi, poursuivra jusqu'au bout. Et, si le livre de l'écrivain fut un peu richement habillé, au moins cette richesse est-elle harmonieuse et exacte.

Livre attentif, réfléchi et tendre, livre d'un homme qui observe et qui scrute, mais chez qui

l'habitude grave de la pensée n'atténue pas l'émotion, ne diminue pas la jouissance. L'auteur aime le pays qu'il évoque ; le prestige du souvenir s'ajoute en lui à une affinité naturelle, et c'est ce qui donne au livre comme l'émotion discrète d'un roman caché. Dans ces notes de voyage, on reconnaîtra vite l'auteur de l'*Enfermé* ou de l'*Apprentie.* La Bretagne, personnifiée et vivante, trouve un observateur clairvoyant et amical, qui a connu d'autres spectacles, qui sait comprendre et comparer. Ce visage de la Bretagne, « ce touchant visage de grand'mère », cette physionomie « de songerie accablée, de vieillesse éternisée, de sourire dans la mort », M. Geffroy l'a caressé, creusé avec le même soin prudent et tendre que le masque de Blanqui ou la face flétrie de la mère Pommier. Et rien ne me plaît davantage que ce mélange de scrupule, d'intelligence et d'émotion.

*
* *

Notre littérature est assez abondante en récits de voyages, et plusieurs sont encore fameux, paraissent encore lisibles. Ce genre comporte deux dangers graves, et il est rare d'éluder l'un sans courir à l'autre. Il faut éviter la monotonie ; il faut pourtant que l'impression du lecteur garde une unité. Dans le livre de M. Geffroy, ce qui crée évidemment l'unité, c'est cette personnification même de la terre évoquée, terre isolée, de vie particulière et unique, défendue contre l'Océan

par la double ceinture de ses roches et de ses récifs, défendue contre le continent par son histoire, sa langue, sa liaison plus étroite avec le passé, ses mœurs originales et closes, et par la nature même de son sol. Ce n'est pas un pays mort, c'est un pays qui vit d'une autre existence que la nôtre, et il semble bien que M. Geffroy ait touché jusqu'en son cœur obscur cette Bretagne ancienne, grave et cachée. Il en a dit « la grâce attendrie, la fine mélancolie », que l'art moderne n'a pas encore exprimées. Il en a dit la gaîté spéciale, la gaîté des femmes du pays, « qui révèlent si vite leur tranquille acceptation de la vie, qui vaquent aux occupations régulières de l'existence avec une grâce si discrète, des mains vives, un visage inaltérable », cette gaîté qui est « goût de la récréation, imagination fine, caractère enjoué ». Il en a dit la rêverie entêtante et vague, qui, dans le décor fidèle du passé, prolonge étrangement la vie d'autrefois, cette rêverie des yeux « qui regardent en dedans on ne sait quel songe machinalement quitté, repris, toujours continué, comme le tricot de cette bonne femme qui passe »...

Et ce livre cohérent et uni n'est pas monotone. Ce qui engendre la monotonie, c'est le souci exclusif du pittoresque et de la description. Deux paysages différents, décrits par le même artiste, ont un air marqué de ressemblance. Mais M. Geffroy ne cherche pas la description et ne fait pas le paysage. Il dit simplement, fortement, ce qu'il a vu, en se tenant au plus près du spectacle qu'il en-

visage, et son livre participe ainsi de la diversité des formes et des aspects de la vie. Ce n'est pas seulement le pittoresque des grands tableaux qu'il a cherché sur cette terre « granitique et fanée ». Il est attentif à la vie familière, au champ menu, au paysan, au passant, à l'homme. Après la mer de Trégastel « étincelante et douce », après les pierres animées de Ploumanach, après la procession de Saint-Jean-du-Doigt, il regarde la petite école de Plougasnou ; après les églises haut coiffées de Saint-Pol-de Léon, les calvaires de Guimiliau ou de Plougastel, il s'arrête au laboratoire d'études de Roscoff. Il connaît le travail utile des villes : Brest, Morlaix où les sabots vont cliquetant sur les ruelles escarpées, Quimperlé où les filles courent en tabliers vifs et fleuris. A côté d'un monument ou d'un musée, il décrit la technique ancienne d'un artisan, les procédés séculaires du tissage ou du tannage. Tous les aspects de la nature se complètent : voici la côte rude, les promontoires ravagés, la lande, les plaines de blé ou de sarrazin fleuri, les montagnes pelées, le désert de Lanveaux dont l'immensité est hostile, les récifs de Belle-Isle autour desquels la mer dans sa fureur semble « muselée », et voici les jardins chauds de Roscoff ou de Concarneau, la mer douce du Morbihan jonchée d'îles parfumées.

Quelle variété de points de vue, quelle abondance de digressions utiles ! On connaît ici le sol et les eaux, les mythes, l'histoire et la nature, les marchés et les pardons, les métiers et les châteaux,

les œuvres d'art et les légendes, l'éveil de l'avenir à côté des croyances traditionnelles, et la misère irréparable des hommes auprès de la beauté de la mer. A Combourg, nous rencontrons le souvenir de Chateaubriand, et deux pages, d'une vigoureuse nouveauté, dressent l'image de ce révolté prophétique, dédaigneux et désabusé. A Tréguier, c'est l'humble maison de Renan, qui « n'a rien, ne peut rien avoir de l'orgueilleux Combourg de Chateaubriand, mais, de la fenêtre, la vue est aussi belle, l'étendue aussi vaste... » C'est encore Lamennais, Tristan Corbière, poète étrange que Verlaine admira. Vous apprendrez la vie injuste des Islandais de Paimpol et des sardiniers de Douarnenez. Puis, c'est le charme intime d'un jardin de Guéménée, la traversée de la forêt enchantée qui fut celle de Brocéliande et de Merlin, une pêche inoubliable dans les îlots singuliers de Portrieux découverts par la marée basse, que sais-je encore? tous les détails gracieux de la route, la cordialité brève du voiturier, et, au sortir du bois sauvage ou de la lande, l'accueil confiant de l'auberge, la douceur tiède du bourg breton.

*
* *

Et ainsi mon impression, ayant achevé le livre et rêvant sur ma lecture comme sur un souvenir réel, reste homogène et entière dans sa variété. Je viens de faire un beau voyage. Je revois cette terre comme si je la connaissais moi-même, et je ne la

connais pas. Dans un coup d'œil à vol d'oiseau j'embrasse « ses champs, ses landes, ses forêts, ses rivages, et cette mer qui la cerne presque tout entière ». Je domine dans sa variété la foule des hommes qui la peuplent ; je discerne « des regards tristes à l'ombre des grands chapeaux, des regards chavirés dans l'ivresse, des regards tendres où il y a des chansons, des regards anciens chargés de tout le passé d'une race, des fronts autour desquels s'élève une coiffe rigide ou s'envole une coiffe légère, des chairs grises d'aïeules, des chairs fleuries d'enfant ».

Et il me semble aussi qu'après cette lecture je connais mieux l'auteur, que je connaissais pourtant. Je l'ai vu, contemplant les tristes pêcheuses de Cancale, s'indigner contre les adresses mensongères de l'art qui substitue de banales élégances à « l'âpre poésie », à « l'héroïsme » de la vérité. Devant le haut viaduc de Port-Lannoy qui, d'une colline à l'autre, enjambe la vallée, je l'ai entendu proclamer la beauté possible de l'utile, de ce qui dure, de ce qui sert. « Ce qui gâte un paysage, c'est la triste maison sordide où habite la misère dans la fange, l'ordure, l'atmosphère malsaine. Cette maison, pourtant, il ne manque pas de voyageurs pour l'admirer. Ils trouvent là une note pittoresque... Je préfère le viaduc, qui crée les communications, qui déplace les habitants des taudis, qui sert l'œuvre de clairvoyance et de bien-être. » Dans l'église de Josselin, pendant qu'une vieille aux pieds nus priait contre une colonne, fixée sur l'image de Jésus,

presque confondue avec le granit dans son immobilité extatique, le voici qui s'interroge sur le sens de cette prière obstinée : « C'est par ce crucifié qu'on a endormi la protestation de douleur de l'humanité, c'est parce qu'il y a eu le bois de la croix, les clous, le coup de lance, l'éponge trempée de fiel, que ces vieilles femmes ont tout accepté, s'acharnent à remercier l'auteur mystérieux de leurs maux, prostrées à l'angle d'une muraille d'église. »

Ainsi la connaissance profonde des formes passées de l'art, l'intelligence de la coutume traditionnelle n'altèrent nullement, chez M. Gustave Geffroy, le goût présent de la vie, l'attention méditative à l'effort utile, la recherche prévoyante de l'avenir. Ces traits généraux de son caractère se dégagent aussitôt de ce livre-ci, comme des autres, mais ils se précisent par des indices plus intimes, plus familiers. Il y a une connaissance plus détaillée de l'individu humain que le voyage commun autorise. Avec M. Geffroy, vous percevrez toute la sensibilité du voyageur : l'exaltation ou la lassitude de vivre, les alternatives du rêve et de la mélancolie, le choc en retour que font contre l'âme ces brusques et fortes échappées sur les aspects contrariés du passé et de l'avenir. L'expression est intense, grave, ou plutôt soucieuse, et raffinée, mais entièrement simple et discrète. Dans l'art de l'écrivain comme dans sa pensée, on voit mêlés l'amour contemplatif et la connaissance exacte, le goût du rêve et la prise immédiate du réel, le sens poétique de la nature ou de l'histoire et la curiosité scrupuleuse de la vie humaine en

ce qu'elle a de plus actif et de plus chargé. Et voilà ce qui l'apparente vraiment, comme la remarque en a été faite maintes fois, au grand peintre Eugène Carrière. Il a le don de faire ressortir l'expression tendre et poignante des êtres sur un fond doux d'habitude ancienne ou de simplicité.

XXXVIII

MM. PAUL ET VICTOR MARGUERITTE

La Commune.

Voici un roman de six cent quarante pages, gros comme les plus lourds Zola, et porté de bout en bout avec la même vigueur calme, sans essoufflement, sans fatigue, presque sans nervosité. Pas un instant, les auteurs n'ont été pressés, ou dépassés, ou surpris par leur sujet. Ils ont fait ce qu'ils avaient voulu faire. On sent que l'œuvre est distribuée, exécutée, conformément à leur plan et à leur dessein exact. Et l'on reste confondu devant l'énormité d'un tel travail, devant la puissance d'un tel effort.

Le travail intérieur du livre — je veux dire la recherche de documentation qu'il impliquait — frappe aussi par son abondance et son étendue. Il n'était point facile de se reporter aux ouvrages de seconde main, aux traités généraux d'histoire.

En tant que fait historique, la Commune est à peine élucidée, et la meilleure histoire que j'en connaisse est certainement celle que MM. Paul et Victor Margueritte viennent d'écrire. La Commune est un sujet auquel, depuis trente ans, il semble que l'histoire ait éprouvé comme une peur, comme une pudeur de toucher. Il existe des témoignages, des souvenirs, le livre atroce de Maxime du Camp, celui de Lissagaray, l'ouvrage de Da Costa, la curieuse enquête que la *Revue blanche* publia, il y a quelques années, et c'est tout, ou à peu près. Mais, si les livres manquent, les documents abondent. MM. Paul et Victor Margueritte en ont vu beaucoup, et, autant que j'en puis juger, ils les ont bien vus. Ils les ont mis en œuvre avec cette pénétration spéciale qui est l'art de l'historien. Je n'en citerai qu'un exemple : le seul fait de rapprocher, presque jour par jour, la vie de Versailles et la vie de Paris, les délibérations de l'Assemblée et celles de la Commune, leur a permis d'expliquer bien des faits obscurs et presque inintelligibles. Cette confrontation quotidienne, outre qu'elle éclaire, anime leur récit, me paraît, désormais, une tâche indispensable dans toute histoire de la Commune. C'est MM. Margueritte qui l'auront inaugurée, et ce n'est pas le seul hommage qui leur soit dû.

Et il faut songer que ce considérable et puissant ouvrage, bien qu'il possède assurément son unité et son intérêt propre, vient achever une série qui comprenait déjà trois volumes, d'importance, de dimensions presque égales. Vraiment, il y a quel-

que chose d'imposant et de fier dans un tel labeur. Les frères Margueritte ont saisi à l'une de ses extrémités le siècle que M. Paul Adam entreprend par l'autre, et ces deux grandes épopées se font face, se font équilibre. Le *Temps et la Vie*, quand la tâche de Paul Adam sera achevée, nous mènera jusqu'au seuil de *Une Epoque*, et nous aurons de beaux livres pour donner le sens de l'histoire à nos enfants.

*
* *

Il est, cependant, une querelle que je voudrais chercher à MM. Paul et Victor Margueritte. Voici la dédicace qu'ils ont inscrite en tête de ce livre : « Aux Vainqueurs et aux Vaincus de la Commune, dont la bataille sacrilège acheva, sous les yeux de l'étranger, de déchirer la France, à ces frères ennemis, pacifiés dans la mort et dans l'oubli... » Il m'est pénible, il reste obscur pour moi, que MM. Margueritte mettent ainsi sur le même plan les vainqueurs et les vaincus, et je le comprends d'autant moins que tout leur livre proteste contre cette injurieuse égalité. Tout l'effort historique de MM. Margueritte aboutit, en effet, à ces conclusions : que le coup de main tenté par M. Thiers, le 18 Mars, ne fut qu'une inutile, absurde et criminelle tentative; que l'abandon de Paris par M. Thiers et ses ministres fut une folie; que l'agitation de Paris — fièvre obsidionale, bénigne d'abord, et qui ne prit son caractère violent que sous les brutales provocations de Bordeaux et de Versailles — au-

rait pu, à mainte reprise, être calmée par d'honnêtes concessions ; que toute la responsabilité de la lutte retombe sur l'Assemblée, qui haïssait en Paris la ville républicaine, et surtout sur le méchant vieillard égoïste, voulant, à tout prix, faire prévaloir son autorité mesquine et dure; que Versailles donna, partout et toujours, l'exemple des cruautés, rejeta toute conciliation, refusa l'échange des otages ; qu'enfin, la répression dans Paris, d'une lenteur volontaire et méthodique, d'une sauvagerie calculée, fut la plus sanglante horreur qu'eût connue l'Europe, en un siècle pourtant plein de sang.

S'il en est ainsi — et ces conclusions se dégagent, avec une évidence que je n'ai pas exagérée, du pénétrant et courageux travail de MM. Paul et Victor Margueritte — la faute, des deux côtés, ne fut pas égale, et, pour moi, c'est aux vaincus que j'entends garder la meilleure part de ma sympathie et de ma pitié. Sans doute, le Comité central, le Conseil de la Commune furent au-dessous de la tâche inattendue dont venait les charger soudain comme un caprice de l'histoire. Il y eut des sots, des incapables, des méchants ; et il n'y eut, en revanche, ni activité méthodique, ni organisation réfléchie. On ne sut pas se décider, soit pour l'action révolutionnaire — marche sur Versailles, dès le 19 mars, mainmise sur les milliards de la Banque, etc., etc. — soit pour la négociation, que, d'ailleurs, Versailles entrava. Il y eut bien des erreurs irréparables, et que MM. Margueritte, avec la clairvoyante franchise de vrais historiens, n'ont ni mé-

connues, ni palliées. Mais tout ce peuple de Paris, ardent, candide et sincère, le peuple des grandes journées de Révolution, le peuple armé du siège, où fut sa faute, quel fut son tort?

Je saisis bien la pensée de MM. Margueritte. Ils estiment que le plus grand crime de la Commune fut de faire oublier la guerre, et qu'à cette heure tragique toute l'énergie française devait être employée au deuil et à la réparation de la défaite. Ils pensent aussi que toutes les discussions françaises devaient être reportées jusqu'au jour où l'ennemi aurait quitté le sol français. Comment ne pas approuver d'aussi nobles pensées? Mais, en cela, les auteurs de la *Commune* méconnaissent, à mon avis, l'enchaînement historique des faits. Il ne faut pas voir seulement dans la Commune une suite et une conséquence de la guerre. C'est la guerre qui est venue s'insérer dans le grand mouvement républicain et révolutionnaire dont la Commune fut l'explosion hâtive et désordonnée. N'oublions pas l'Internationale, l'agitation ouvrière qui entoura l'Exposition de 1867, la propagande blanquiste, tout ce mouvement auquel, par dessus la guerre, la Commune vient se relier. C'est ce qu'a si bien compris M. Geffroy, et je n'ai qu'à renvoyer ici à l'*Apprentie*.

* * *

J'en viens donc à regretter que, dès le début de leur série, dès le début du *Désastre*, MM. Paul et

Victor Margueritte n'aient pas posé quelques préparations, indiqué quelques personnages, de façon à faire pressentir, même avant la guerre, les troubles intérieurs qui devaient lui succéder. Dès le commencement du premier volume, les héros du dernier auraient dû passer. Et cette omission même me conduit à conjecturer que MM. Margueritte n'avaient pas prévu, en écrivant le *Désastre*, qu'ils poursuivraient leur œuvre héroïque... Mais cette hypothèse est toute gratuite, peut-être fausse, et je n'y veux pas insister.

Je préfère les louer une fois de plus du courage qu'il y avait à entreprendre une telle œuvre, du tenace et solide talent avec lequel ils l'ont conduite à son terme, et avant tout de la conscience, du scrupule, du vaillant esprit d'équité qui ont dirigé leurs recherches et inspiré leurs jugements. Ils ont rempli leur tâche d'écrivain comme un grand devoir civique. Eux-mêmes l'ont dit, dans leur Avant-propos, avec une fierté légitime : « Par cet effort de citoyens autant que d'écrivains, nous avons cru, loin de diminuer notre art, l'honorer plutôt. »

Je ne doute pas qu'ils réussissent dans leur dessein, qui fut « d'intéresser à la leçon terrible du passé plus de Français que nous n'eussions pu l'espérer en nous bornant à l'étude stricte des documents ». Mais c'est une grande question de savoir si l'art du romancier est fortifié ou altéré par cette union intime avec l'histoire. Sans doute, il y a une beauté esthétique, une valeur d'art propre à

l'histoire, et l'on ne connaît guère de plus grands artistes qu'un Tacite ou un Michelet. Mais l'histoire peut-elle ainsi pénétrer toute dans une œuvre proprement littéraire sans la transformer, sans la déformer ? Pour moi, voici à quelle formule je m'arrêterais volontiers, après y avoir réfléchi autant que je puis : le roman peut emprunter sa matière à l'histoire, mais à cette condition que les faits historiques, tout en restant conformes à la vérité, prennent l'apparence *d'avoir été imaginés* pour les besoins du développement romanesque. Un exemple montrera clairement ce que j'entends par cette formule trop condensée, c'est *Guerre et Paix*. Dans le chef-d'œuvre de Tolstoï, toute la matière est fournie par l'histoire, et pourtant il n'est pas un fait qui ne paraisse *inventé* pour mettre en lumière le développement des caractères. Les personnages du roman enveloppent l'histoire, l'englobent. Bien loin de recevoir des faits une sorte de vie abstraite et symbolique, c'est eux, au contraire, qui insufflent aux événements historiques leur vie et leur réalité.

Je ne puis dire que MM. Victor et Paul Margueritte aient atteint à la hauteur de ce modèle incomparable, et je vois dans leur livre un certain nombre de types qui ne gardent précisément qu'une valeur représentative, conventionnelle. J'ai aussi l'impression que, dans certains chapitres, la matière historique est demeurée comme à l'état cru, n'a pas subi la préparation nécessaire. Mais, pour l'essentiel, il me semble que la condition est remplie. L'es-

sentiel, ce sont les personnages centraux : la famille du cordonnier Simon et le malheureux Du Breuil. Je note à ce propos l'artifice de composition, extrêmement heureux et délicat, par lequel MM. Margueritte ont placé à Versailles et à Paris deux personnages qui, partageant au début les convictions ou les préjugés de leur milieu, sont amenés progressivement à l'opinion contraire par le spectacle des sottises, des fautes et des cruautés commises autour d'eux. Le sculpteur Martial Poncet et le commandant Du Breuil exécutent ainsi une sorte de chassé-croisé, et cette marche contraire aide infiniment à l'intérêt, à la clarté du récit. Mais c'est Du Breuil surtout qui m'intéresse, car il est vivant et pathétique. Sous la pression lente des événements, il en vient à opposer ses devoirs d'homme à ses habitudes militaires. C'est la pitié qui agit d'abord : faut-il rester soldat, faut-il être humain? Puis il vient à se demander avec effroi où résident vraiment, dans ce tragique conflit, la raison, le droit, la justice. Et ce débat garde une valeur, une grandeur pathétique, qui lui est propre... Peut-être son évolution ressemble-t-elle à celle des frères Margueritte, fils de soldat, élevés dans les souvenirs de la guerre ou dans l'espoir de la revanche, et qu'on voit acquis aujourd'hui à d'autres luttes, celles qui se livrent chaque jour pour le bonheur ou la dignité de l'être humain.

XXXIX

MM. PAUL ET VICTOR MARGUERITTE

Le Prisme.

Je n'ai pas besoin de rappeler quelle place tiennent, dans la littérature contemporaine, MM. Paul et Victor Margueritte, mais je puis dire que, pour marquer l'évolution du roman moderne, aucun exemple ne me paraît plus significatif que le leur. Ils ont débuté, ou plutôt M. Paul Margueritte a débuté par des récits purement sentimentaux et psychologiques. Ce n'était, en aucune manière, la psychologie faussement analytique de Bourget, mais des récits fins, justes, émouvants, dont le sens se communique au lecteur par une grâce d'effusion particulièrement discrète et pénétrante. Leur charme n'a pas vieilli et il en est que je crois écrits pour durer. Puis, les deux frères réunis abordèrent une œuvre plus large et conçue dans un autre esprit. Ils entreprirent une sorte d'épopée nationale, *Une Épo-*

que, qui est l'histoire romanesque, mais exacte et forte, de la guerre franco-allemande, ou des grands épisodes qui la résument. Le dernier volume de cette série est consacré à la Commune révolutionnaire de Paris, et je répète qu'il constitue, en l'état, l'histoire la plus vraie que je sache de cette crise atroce et salutaire. Cette vérité a dû sembler parfois inattendue et difficile aux lecteurs ordinaires des romans. Mais le roman, avec un noble courage, s'était mis au service de la vérité.

Dans les intervalles de cette grande œuvre, et depuis qu'elle est achevée, les frères Margueritte sont revenus au roman psychologique, au roman de mœurs. Mais certaines grandes préoccupations, dès qu'elles ont touché l'esprit, n'en peuvent plus jamais être absentes. Dans toutes les œuvres récentes de MM. Paul et Victor Margueritte, on retrouve donc une tendance analogue, quoique dirigée dans un autre sens, à celle que représente au théâtre M. Paul Hervieu. Chacun de leurs livres, bien que du dehors il paraisse un roman fait comme les autres, ou mieux fait que la plupart des autres, pose implicitement un problème moral, suggère une solution, indique une réforme. Ce n'est pas toujours du « roman social », c'est toujours du roman utile. Quand on a dit d'un ouvrage d'imagination qu'il était inutile, on n'en a pas fait la critique ; mais quand on a pu déclarer qu'il était utile, on en a fait l'éloge. Le *Prisme* est conçu dans cet esprit.

*
* *

« Nous avons essayé de noter, disent les frères Margueritte dans leur Avertissement, avec l'antique égoïsme masculin, et cet aveugle amour des mères qui est un des vices de notre éducation familiale, et ce culte aveulissant de l'argent qui est une des tares de notre mariage contemporain ». Ce qui se dégage en effet du récit, c'est une critique intelligente, vigoureuse, de l'éducation telle qu'elle est donnée, du mariage tel qu'il est pratiqué dans la moyenne société bourgeoise. Le personnage central, Pierre Urtrel, est par lui-même un caractère neutre, moyen, malléable. Il n'a pas d'instinct prédominant; il n'est, activement, ni méchant, ni bon. Sa sensibilité, dont les premiers mouvements semblent généreux, est passagère et courte. Il est sain, solide, plaisant à l'œil; il peut séduire; il ne serait foncièrement incapable ni d'un travail utile, ni d'un acte désintéressé. Tel quel, il sera formé, fixé, par l'éducation qu'il aura subie.

Or, deux exemples, deux influences agissent contrairement sur lui. Sa tante, riche usinière dont il escompte l'opulent héritage, et qui est une femme courageuse et bonne, d'esprit libre, de cœur droit, voudrait l'inciter à l'action, à l'amour, comportât-il un peu de risque et d'aventure. Sa mère, qui est une bourgeoise mesquine, tâtillonne et besogneuse, rêve pour lui la vie oisive et toute faite, le mariage riche, la fortune établie. Entre ces deux program-

mes d'existence, l'égoïsme paresseux de Pierre Urtrel n'hésitera pas longtemps. Comme sa mère, il en viendra vite à envisager les choses à travers ce prisme qui transforme et défigure toute réalité : l'argent, la fortune acquise, par quoi l'on est dispensé du travail, du souci fécond, du progrès laborieux. Et cette « lumière déformatrice » altèrera tous ses sentiments, refoulera jusqu'à l'instinct même de son bonheur.

Par le mirage du prisme, Pierre Urtrel s'imaginera qu'il aime, tant qu'il les croit riches, Hélène de Josserand et ensuite Luisa Ferro. Dès qu'il apprend que la dot d'Hélène est petite, qu'une catastrophe a ruiné Luisa, la direction des rayons tourne, et avec l'éclat du prisme s'éteint l'amour. Ce qui est plus triste, c'est qu'il ne serait pas incapable d'un amour sincère et fort; il pourrait, avec un effort de volonté, s'avouer qu'il aime une fille charmante et pauvre. Mais madame Urtrel veille, et elle a bientôt repris son fils. Pierre, reconquis, épousera une héritière, charmante d'ailleurs, mais qu'il n'aime pas, pour faire un ménage comme tant d'autres, lié par le mensonge, l'égoïsme et l'intérêt.

A qui la faute ? A Pierre d'abord, qui n'eut pas l'énergie de vouloir son propre bonheur. A sa mère surtout, qui lui imposa, par une lente et secrète influence, sa propre médiocrité à concevoir et à réaliser la vie. C'est ici la meilleure partie et la plus forte leçon du livre. Madame Urtrel aime son fils passionnément, elle est prête pour lui, et elle l'a prouvé, aux plus constants, aux plus coûteux sa-

crifices. Mais le bonheur que l'on conçoit pour ceux qu'on aime n'est pas toujours celui qui leur convenait le mieux. Rien n'est pire, dans la bourgeoisie française, que cette tendance obstinée du père ou de la mère à régler dans leur pensée, à fabriquer de leurs mains ce qu'ils veulent être le bonheur de leur enfant. On ne se défend pas contre cette tyrannie, dissimulée tout à la fois sous une tendresse véritable et sous une feinte expérience. On subit l'ascendant de cette gâterie, de cette insistance continuelle et flatteuse ; on recule devant la douleur que causerait une résistance et une déception. On cède finalement à ce qui est peut-être de l'amour, mais un amour dévoyé et funeste. Et alors, à son tour, on recommencera sur ses enfants la même entreprise de tendresse étouffante et despotique. Car la mauvaise éducation provient, pour une grande part, des mauvais mariages, intéressés et sans amour. Pour la femme surtout, l'amour maternel n'est presque toujours que le report sur l'enfant de la passion inemployée dans le mariage.

Voilà les coupables, et la société tout entière est coupable aussi, dans sa méfiance haineuse de tout ce qui est indépendant et sincère, dans son culte humilié de l'argent. C'est pourquoi les frères Margueritte ont pu, sans sortir de leur sujet, montrer, par des épisodes digressifs, tout ce que l'avidité de l'argent peut susciter, chez les riches, d'injustice cruelle et de férocité, et, par des tableaux accessoires, sur quel fond de dénuement et de misère abêtie repose cet édifice, « cette armature » de

mensonge et d'iniquité. La portée de leur roman, déjà si large, s'amplifie et s'étend encore, grâce à ces échappées brèves et saisissantes. Décidément, ce n'est pas seulement un roman utile, c'est bien un roman social.

XL

M. MARCEL MIELVAQUE

La Vertu du Sol.

Je ne crois pas que le nom de M. Marcel Mielvaque soit très répandu dans les milieux littéraires. Pourtant, voici plus de dix ans qu'il publia un roman, l'*Ame de la Race*, où se trouvaient posées avec une forte précision la plupart des idées que M. Maurice Barrès, les ayant aperçues sous un autre angle, lança depuis lors par le monde avec tant de lyrique éclat. Plus récemment, M. Mielvaque a donné à une revue, la *Renaissance Latine*, des chroniques politiques, dont j'avoue que les tendances secrètes étaient bien éloignées des miennes, mais dont il était impossible de ne point goûter la pénétration, l'impartialité et la vigueur. C'est un véritable écrivain politique, louange qui n'est pas commune, et son roman, bien qu'il soit solide, habile, et d'une lecture attachante, est aussi

d'un écrivain politique plutôt que d'un romancier.

Le but de M. Mielvaque, comme lui-même nous l'apprend dans sa préface, a été « de peindre la vie d'une commune française sous tous ses aspects : politique, religieux, sentimental, moral ». Est-ce bien là un thème romanesque ? Peut-on tenir pour un artiste l'écrivain qui, délibérément, assigne un tel but à sa recherche ? N'y a-t-il pas quelque désaccord invincible entre l'intention démonstrative que révèle le choix d'un tel sujet et les lois du travail artistique ? C'est une grande querelle, toujours pendante. Mais l'art n'est pas toujours où on le croit et où on le cherche. Et ne pourrait-on pas soutenir qu'en littérature il y a nécessairement un effort d'art dans toute difficulté vaincue ?

Les difficultés que comportait un pareil sujet sont trop évidentes. Il fallait que le groupement lucide des faits autour des idées directrices ne leur ôtât rien de leur complexité ni de leur vraisemblance. Il fallait être complet sans être confus, et persuasif sans être partial. Peut-être le livre de M. Mielvaque est-il, sinon confus, du moins un peu trop dense, et soulève-t-il trop de problèmes à la fois : l'enracinement ou le déracinement, la centralisation, la condition des femmes, le conflit de la terre et de l'argent, la forme et le sens des luttes politiques dans les petites agglomérations rurales, l'action diverse des intérêts économiques et des divisions sociales sur la formation des partis, les bienfaits ou les méfaits de ce qu'on appelle le progrès au point de vue de la simple vie

paysanne... Il est peut-être téméraire d'avoir voulu faire tenir dans un même livre tant de questions et tant d'aspects. En revanche, l'honnêteté de M. Mielvaque, sa bonne foi sont entières, manifestes. Son livre est convaincu, mais nullement tendancieux. Il est plein de vues attentives, exactes et neuves. On y sent, à chaque page, cette connaissance vérifiée des choses qui dépasse le simple don d'observation littéraire. C'est une œuvre digne à la fois de forcer la considération de l'adversaire et de le contraindre à la réflexion.

*
* *

La fiction romanesque est fort simple. A Beauval, petite commune du Bas-Poitou, de population dense et de propriété morcelée, le maire vient de mourir. Il s'agit de savoir qui lui succèdera : Clavert, de vieille bourgeoisie locale, riche des terres de sa famille, qui furent prospères autrefois, mais dont le rendement et la valeur baissent chaque année, ou bien le banquier Espérat, homme nouveau, étranger au sol, enrichi par l'agiotage et l'usure, enrichi surtout par la ruine lente des petits propriétaires fonciers. Chaque année, les revenus incertains et diminués de la terre doivent subir les exigences plus cruelles du manieur d'argent qui a su garder son capital net et liquide, et à qui cette prudence fut aisée, puisqu'il est étranger et n'avait pas d'attache avec le sol. Clavert et Espérat afficheront chacun des préférences politiques, ils se

combattront l'un l'autre sous l'apparence de doctrines politiques dont le sens échappe totalement à l'ignorance paysanne. Clavert, vieux républicain, sera traité de clérical, parce qu'il a l'appui des sœurs de l'hospice, et la préfecture soutiendra Espérat, qui combattit jadis pour l'ordre moral. Mais, dégagé des alliances fortuites et des apparences menteuses, leur rivalité n'est, au fond, que le conflit de la terre et de l'argent.

Après de changeantes péripéties, Clavert, se sachant vaincu d'avance, est contraint de quitter honteusement Beauval. Mais pourquoi donc Clavert est-il vaincu, et que signifie le triomphe d'Espérat ? Clavert succombe parce qu'il n'a pas su imposer à sa famille la tradition séculaire de discipline, d'obéissance au maître, d'abnégation économe qui fit la vigueur des vieilles familles françaises, parce qu'il a subi ou laissé subir aux siens la contagion des villes qui vient développer dans les campagnes trop de goûts dispendieux et d'inutiles besoins. Il succombe pour des raisons plus générales, parce que la propriété paysanne s'épuise et tombe, sous l'effet du changement des mœurs et d'un mouvement de civilisation générale qui lui est contraire. En ce sens, la défaite de Clavert est symbolique, et sa fuite l'est aussi. Le départ de la famille Clavert, c'est le déracinement des familles paysannes, rejetées d'un sol qui a épuisé sa vertu ou dont la vertu fut méconnue, contraintes d'abandonner la place à laquelle elles étaient adaptées depuis tant de siècles, la seule par conséquent, au dire de

M. Mielvaque, où elles pouvaient vivre et prospérer. Et le triomphe d'Espérat signifie la toute-puissance de l'argent et de l'organisation commerciale dont il est le symbole. Il signifie que, désormais, par l'universalité des communications et des échanges, le travail du paysan ou du petit propriétaire n'a plus en lui-même sa valeur et sa fin, qu'il lui faut subir la variation des cours sur des marchés inconnus, l'effet de spéculations lointaines, tout le poids d'un système qu'il ne peut comprendre, qui n'est pas convenable à ses besoins et dont il ne recueille que trouble ou misère.

D'un tel tableau que faut-il conclure? Je ne saurais dire qu'en aucun passage M. Mielvaque conclue explicitement. Mais le personnage qui lui sert le plus volontiers de porte-parole fait retomber la responsabilité du mal sur notre goût de la politique abstraite, sur la confiance téméraire que nous accordons à de grands mots sonores, tels que le progrès, les droits du citoyen, etc., sur notre légèreté à changer, à rejeter les bienfaits d'une tradition éprouvée, à légiférer par motifs abstraits et par voie générale, en méconnaissant les répercussions particulières et les intérêts locaux. Nous connaissons cette philosophie politique, et ce n'est pas la moindre originalité du livre qu'une inspiration sincèrement populaire et démocratique y aboutisse à des conclusions aussi franchement rétrogrades. Ce que nous appelons le progrès n'aurait donc servi qu'à créer des droits vides que le paysan ne sait point remplir, à développer des besoins

nouveaux sans augmenter les profits ni diminuer la peine. C'est un peu le contenu des réquisitoires de Tolstoï contre la civilisation moderne, et il n'est pas surprenant que M. Mielvaque en soit venu là, ayant arbitrairement isolé, comme Tolstoï, un des aspects du problème, n'envisageant que la vie rurale dans une contrée sans industrie et sans commerce, et où même, par la nature du sol et l'extrême fractionnement des propriétés, les procédés presque industriels de la grande culture n'ont pu être appliqués à la terre.

Je n'insisterai pas sur cette objection trop évidente. Ce qu'il est plus important de marquer, c'est qu'au fond, un théoricien socialiste pourrait presque accepter dans son ensemble l'analyse de M. Mielvaque. Que sous les divisions apparentes des partis se cachent des conflits économiques, c'est l'explication marxiste de l'histoire. Entre le propriétaire Clavert et le banquier Espérat nous n'avons pas à choisir, et nous pourrions rester indifférents à cette bataille d'intérêts rivaux protégés ou combattus par la bureaucratie locale. Mais ce qui rend la lutte obscure et confuse, c'est l'ignorance générale, surtout l'ignorance politique du paysan, et on en doit retenir, avec M. Mielvaque, la nécessité d'un effort d'éducation plus étendu et mieux adapté. Ce qui donne au conflit sa gravité et sa puissance, c'est qu'il exprime, en raccourci, la détresse, la misère paysanne, cette souffrance dramatique de la terre et de l'ouvrier de la terre cherchant en vain leur place sûre dans

une société qui n'est pas faite pour eux. Mais qu'on relise, par exemple le grand discours de M. Jaurès sur la question agraire. N'a-t-il pas avant M. Mielvaque dénoncé, expliqué ce douloureux malaise ? Sur plus d'un point, qu'il peigne la servitude du métayer toujours pareille, sous des noms divers, depuis les commencements de l'histoire, qu'il montre le paysan soumis, non plus seulement aux variations du vent et de la terre, mais aux courants de la spéculation et du commerce universel, M. Mielvaque n'a fait que reprendre et renouveler, sans s'en douter peut-être, de grandes paroles socialistes. Un socialiste serait d'accord avec lui pour trouver le présent intolérable; il ne différerait que par la solution offerte. L'état présent n'est qu'un état intermédiaire d'où se dégagera nécessairement, sous l'effort des hommes, la société future. Pendant que M. Mielvaque regrette le passé, d'autres tâchent de constituer l'avenir.

XLI

M. MARCELIN BERTHELOT

Science et Libre Pensée.

Le dernier livre de M. Marcelin Berthelot est, comme ses précédents recueils, *Science et Philosophie*, ou *Science et Morale*, une collection d'essais, d'articles, de comptes-rendus et de discours. Et, par là-même, la première impression qu'on reçoive en le parcourant, avec toute l'admiration respectueuse qui est due à ce grand esprit, est un sentiment de désordre et de disparate. Il y a un peu de tout, dans ce livre, et l'on ne discerne pas bien d'abord à quelles fins communes tend cette extrême profusion : lettres privées et déclarations publiques, harangues au Sénat et allocutions prononcées à des fêtes ou banquets de toute sorte ; notices ou souvenirs sur les hommes les plus dissemblables par leur caractère ou leurs travaux, tels que le sénateur Clamageran, le chimiste Chevreul, le miné-

ralogiste Daubrée; études scientifiques consacrées aux prêtres égyptiens, aux aérolithes et aux moyens de détruire les nids de guêpes... Cet assemblage composite n'est pas sans éveiller, au premier moment, un peu de surprise déconcertée.

En se plaçant à un point de vue de composition, de perfection littéraire, on peut assurément regretter que tous les éléments de cet ouvrage en aient été retenus, et l'on sent là le souci d'un homme accoutumé à ne rien laisser perdre des manifestations, même fortuites et incidentes, de sa pensée. Mais, bien qu'on soit gêné d'abord par cette économie un peu trop minutieuse, il est vrai qu'à la réflexion — et il y suffit même d'une réflexion assez rapide — tous ces fragments s'accordent, s'intègrent dans une doctrine cohérente, dans un système d'idées commun, que le titre de l'ouvrage résume et définit exactement. Tout se ramène, en effet, par des voies plus ou moins directes, à la libre pensée ou à la science, aux droits de la raison humaine, aux limites de son investigation, à la détermination de son influence sur la société moderne, au sens de son action sur la société future. Peut-être ne voit-on pas bien encore ce que font là les guêpes, les prêtres égyptiens et les aérolithes. Je ne dirai rien des aérolithes, mais l'essai sur les « Merveilles de l'Egypte » tend uniquement à établir sur quels procédés scientifiques étaient fondés les prestiges et les prétendus miracles des prêtres égyptiens, comment leur empirisme thaumaturgique précéda la science rationaliste et laïque des

Grecs, et comment ensuite il s'y adapta, ce qui est bien un chapitre un peu rétrospectif, mais utile, de l'histoire de la libre pensée et de la science. Quant à l'essai sur les « Insectes Pirates », il mène à des considérations très voisines de celles que développa M. Maurice Maeterlinck dans son *Livre des Abeilles*, sur l'instinct social des insectes, sur la morale collective qui régit les sociétés animales. Et nous voici ramenés encore à notre sujet.

L'unité du livre est donc réelle, et l'unité du ton, du style n'est pas moins remarquable. Sans doute, à ce point de vue encore, la valeur des différents morceaux qui le composent semble inégale, et l'on remarquera même que leur valeur proprement littéraire croît ou décroît suivant que l'on constate une plus ou moins forte application de l'esprit. C'est que le style, dépourvu de tout ornement, dégagé de toute coquetterie, n'est ici que le moyen d'expression le plus lucide et le plus exact de la pensée. Il est d'une clarté, d'une propriété absolue, extrêmement simple, mais frappant, grâce à une sorte de vigueur interne, d'énergie condensée. Il est rare que les grands savants n'aient pas été, par l'effet des mêmes qualités de l'esprit, de grands écrivains. Cela n'est pas vrai seulement de Descartes ou de Pascal, mais d'un Laplace, d'un Claude Bernard, d'un Pasteur. Si l'on en doute, que l'on parcoure les *Extraits des Grands Ecrivains scientifiques*, publiés récemment par un homme qui est à la fois un lettré raffiné et un excellent pédagogue, M. Gaston Laurent. Dans cette collection,

M. Marcelin Berthelot a sa place, et il l'occupe dignement.

* * *

On connaît le système général d'idées auquel l'œuvre et la vie entières de M. Berthelot sont attachées, et il ne diffère pas sensiblement de celui qu'Ernest Renan, sous l'influence de leurs travaux et de leurs conversations communes, exposa dans son premier livre, l'*Avenir de la Science*, avec tant de juvénile enthousiasme. Il y a même comme une touchante leçon, quand on rapproche l'ouvrage de jeunesse d'un des deux amis et le plus récent livre de l'autre, à sentir cette constance dans leur rapport et cette permanence dans leur pensée. C'est ce que M. Berthelot a montré, pour Ernest Renan, dans le discours qu'il prononça à l'inauguration du monument de Tréguier, et ce dont l'ensemble de ses travaux témoigne suffisamment pour lui-même.

M. Berthelot aime à retracer les commencements obscurs et difficiles de la science humaine, comment, mêlée d'abord aux préjugés confus des religions, elle se dégagea et s'éclaircit peu à peu, conquit, chez les Grecs, son autonomie, le sentiment de sa continuité et de sa puissance, puis comment « l'apparition de cette lumière fut subordonnée à la révélation divine et fut obscurcie pendant dix siècles par l'oppression sacerdotale du Moyen-Age. » Mais l'esprit humain renaquit, et ce qui fit sa Renaissance féconde, plutôt que le renouvellement

de certains goûts littéraires, qui n'étaient pas tous convenables à ce temps, ce fut la reprise des traditions scientifiques, qui sont continues et universelles. Dans les deux derniers siècles, l'esprit humain a achevé sa victoire. La science n'a pas conquis seulement l'indépendance, mais la souveraineté.

Il faut considérer que, par ce mot de science, M. Berthelot, pas plus qu'Ernest Renan, n'entend un ensemble de connaissances précises ou de procédés définis. La science est une méthode, et une confiance dans les effets de cette méthode; elle est une direction de la pensée humaine. Elle est ce que M. Anatole France appelait « la foi rationaliste »; elle est la raison même. La science est raison, et la raison est libre pensée, car elle affirme à la fois l'inviolable liberté de toute pensée individuelle, et le droit non moins sacré de la recherche collective contre toute autorité dogmatique, contre toute révélation surnaturelle, et particulièrement contre ces théocraties qui, dans l'histoire du monde, ont toujours joué le rôle d'un parasite, vivant aux dépens des nations, et ne cessant d'y développer le fanatisme, l'intolérance et la superstition.

C'est en ce sens qu'on peut concevoir la science comme une loi générale de l'activité humaine, bien que les procédés positifs de la science ne soient pas applicables à tous les travaux des hommes. La foi, la morale rationaliste peuvent être salutaires même à l'artiste, quoiqu'il n'existe, en art, ni continuité,

ni solidarité entre les résultats obtenus, ni rapports certains entre les effets et les causes. Personne n'a posé cette distinction avec plus de fermeté que M. Berthelot, et c'est en quoi ce savant a vu plus juste que tant d'artistes, ses contemporains. Les diverses écoles esthétiques qui se sont constituées vers 1865, par l'effet du mouvement scientifique et autour du groupe scientifique dont M. Berthelot était un des personnages les plus éminents, reposent toutes sur l'erreur même que M. Berthelot a si nettement dissipée, à savoir que les résultats ou les procédés de la science sont intégralement transportables ou utilisables dans le domaine de l'art. L'école impressionniste, en peinture, qui comprend d'admirables artistes, est issue de la théorie de Chevreul sur la division des couleurs et la séparation du spectre solaire en couleurs simples. L'école naturaliste, dans le roman, s'est fondée sur l'illusion que les procédés d'observation et d'expérimentation, en usage dans les sciences naturelles, étaient exactement applicables en littérature. Ce n'est pas l'occasion de rechercher dans quelle mesure ces erreurs ont contrarié le génie d'un Claude Monet ou d'un Zola. Mais il est remarquable qu'elles n'aient pas été partagées par un savant, leur contemporain ou leur ami, et chez qui l'enthousiasme même de sa foi scientifique les eût rendues plus naturelles.

*
* *

C'est par la même distinction, à ce qu'il me sem-

ble — car ici je parlerai avec moins d'assurance — que M. Berthelot résout la question la plus importante qui soit posée dans son livre, je veux dire l'action de la science sur l'organisation future des sociétés. Il affirme qu'en achevant le pouvoir de l'homme sur la nature, en augmentant la production et la richesse générale, la science n'aura pas rempli tout son rôle, et il réclame pour elle « la direction matérielle, la direction intellectuelle et la direction morale des sociétés ». Formule éloquente, qui se retrouve souvent dans son livre, et parfois avec une solennelle grandeur, mais dont il convient de serrer et de préciser le sens.

Aucun esprit réfléchi ne peut attendre, du seul progrès de la science ou plutôt de l'industrie scientifique, une constitution nouvelle des sociétés. La science, à ce point de vue, agrandit démesurément la force de production, c'est-à-dire la somme des richesses, mais on n'aperçoit pas pour quelle raison elle en modifierait la distribution et le partage. Elle accroît l'empire des hommes sur la nature, mais elle ne change en rien la nature de leurs relations mutuelles. Elle tend, au contraire, à les rendre moins supportables, en ce sens que, dans l'organisation actuelle des sociétés, tout accroissement de richesse générale comporte une aggravation d'injustice ou même de souffrance. Zola, dans *Paris*, avait paru tomber dans cette erreur, mais il est revenu promptement à une conception plus juste. M. Jules Lemaître aussi, touchant à ces questions avec son étourderie habituelle, a imaginé que la délivrance

future de l'humanité pourrait sortir un jour des laboratoires, et il faisait précisément allusion aux théories ou aux prévisions de M. Berthelot sur la fabrication chimique des aliments. Mais dans le livre même qui nous occupe, M. Berthelot a rectifié cette interprétation imprudente. Outre que, dans la société présente, la fabrication de l'aliment chimique deviendrait une grande industrie, comme toutes les autres, fonctionnant au profit du capital, il n'y a aucune raison de penser que l'aliment chimique puisse être produit à moindre prix que l'aliment naturel.

Dirons-nous, tout au moins, qu'une certaine intensité de progrès scientifique est nécessaire pour qu'un ordre social différent puisse s'instaurer? On le pense généralement, et il paraît certain que M. Berthelot partage cette opinion, qui n'est celle, entre autres utopistes, ni de Carlyle, ni de Tolstoï, ni de William Morris. La société collectiviste que M. Anatole France évoque dans son dernier livre, *Sur la pierre blanche*, dispose d'aéroplanes dirigeables, et d'engins électriques qui ont quintuplé la production, et la possibilité même de l'état collectiviste paraît subordonnée à cette surabondance des richesses, tandis que William Morris, dans ses *Nouvelles de Nulle Part*, évoque une société d'artisans simples, jouissant du travail de leurs mains, et presque entièrement débarrassés du machinisme moderne. Mais peu importe que la société future, une fois constituée, supprime ou restreigne le machinisme. Il n'en est pas moins vrai, dans l'une ou

l'autre hypothèse, que c'est par l'effet du progrès scientifique que la nécessité d'un nouvel ordre de choses se sera progressivement imposée à tous les hommes.

Donc, la science, qui n'est pas cause suffisante, est indispensable condition. Et, d'autre part, si les résultats acquis de la science ne nous procurent pas la recette toute prête d'une société nouvelle, c'est la méthode scientifique, la méthode rationaliste qui nous fournit les moyens de recherche et de découverte. Voilà, je crois, ce que veut dire M. Berthelot, quand il revendique, pour la science, « la direction des sociétés humaines ». Ces mots signifient qu'en cette matière, comme en toute autre, les préjugés, l'autorité divine ou humaine, la considération des intérêts individuels doivent être délibérément écartés, que l'étude et la construction idéale des sociétés est, comme tout autre problème, objet d'observation, de réflexion, constatation de rapports nécessaires, et que la justice s'obtient par la même rigueur courageuse de la raison que la vérité.

C'est là, je crois bien, toute la méthode intellectuelle du socialisme, et il est déplorable que M. Berthelot n'ait pas consenti à appliquer cette règle rigoureuse à la recherche de résultats positifs. Mais dès qu'il parvient à la notion de solidarité entre les hommes et les nations, il se tient pour satisfait, sans s'apercevoir que ce mot de solidarité reste vide et vain, si on l'entend dans un sens de charité, et recèle en lui tout le socialisme, si on l'entend dans

un sens de justice. Ici je crains fort que M. Léon Bourgeois n'ait exercé sur M. Marcelin Berthelot une influence peu scientifique. Il vaut donc mieux que je renonce à citer et à discuter les passages où la faiblesse confuse de cette idée de solidarité rétroagit même sur les parties plus solides du système. Peut-être la solidarité est-elle précisément, pour M. Berthelot, comme un refuge et une barrière contre les notions proprement socialistes dont il paraît, fidèle à ses souvenirs de 1848, redouter la chimère et le désordre. Le socialisme a changé depuis ce temps-là, mais ne reprochons pas aux hommes dont les idées étaient déjà fortes et fixées, de n'avoir pas changé avec lui. Il n'appartient pas aux hommes, même aux plus grands, et surtout quand ils ont été des créateurs, de suivre jusqu'au bout toutes les conséquences de leur pensée. Il faut bien abandonner quelque chose à l'avenir, et M. Berthelot lui aura laissé, en même temps qu'une œuvre féconde, de grandes leçons et un grand exemple.

XLII

LE SALAIRE DE L'ARTISTE

Avec sa vaillance et sa ténacité ordinaires, M. Jean Ajalbert mène campagne pour le projet dû au dessinateur H.-G. Ibels, et dont le but est d'assurer, de réglementer le « droit de l'artiste sur l'œuvre d'art ». Je n'ai, sur les mesures pratiques qu'il conviendrait d'adopter à cet égard, ni vues originales ni compétence particulière, mais il me semble que la question soulevée par M. Ajalbert se rattache à un problème beaucoup plus général, que je voudrais tout au moins poser dans ses grandes lignes.

Ce qui choque principalement M. Ajalbert, et ce qui doit choquer tout le monde avec lui, c'est que l'œuvre d'art, une fois créée, une fois émise, échappe à celui qui l'a produite, et soit la source de profits dont le créateur n'aura point sa part. Un tableau qu'un peintre encore ignoré ou mé-

connu, Millet ou Corot par exemple, aura livré aux marchands contre une somme dérisoire, passera de main en main, montant jusqu'à des prix énormes, laissant un nouveau bénéfice à chaque intermédiaire nouveau. Le peintre, lui, désormais étranger à son œuvre, devra se contenter du modique salaire que lui aura procuré la première vente. Cela est vrai des peintres, des graveurs ou des sculpteurs. Cela est également vrai des musiciens qui, dans un grand nombre de cas, cèdent l'intégralité de leurs droits contre une somme une fois payée. Cela peut être vrai des écrivains, qui parfois abandonnent à l'éditeur, contre une somme payée à forfait, l'entière propriété de l'œuvre. Seuls, les auteurs dramatiques, grâce à une organisation particulière, vieille d'un demi-siècle, et qui paraît avoir atteint son point de perfection, suivent, dans toute leur filière, les transactions dont chacune de leurs pièces est l'objet, et prennent leur part de tous les bénéfices qu'elle procure.

Ainsi, pour les peintres, graveurs, etc., la loi, sauf le cas de reproduction, ne crée point de droits. En ce qui concerne les musiciens, romanciers, etc., l'artiste encore obscur est fréquemment contraint de livrer le bénéfice possible de ses droits légaux contre un peu d'argent comptant. Ou même l'éditeur pourra stipuler l'abandon des droits en échange de l'impression ou de la gravure de l'œuvre.

Cet état choque, et pour deux raisons principa-

les. Il semble d'abord que, de toutes les formes de propriété, la propriété artistique et littéraire, bien que la loi en limite l'exercice à un laps de temps relativement court, soit la plus légitime, et peut-être la seule légitime, en ce sens que l'œuvre d'art est produite par le seul génie de l'artiste, qu'aucune mise de capital, aucun apport de travail salarié n'est nécessaire à sa création. D'autre part, le profit dû à l'artiste est perçu par des marchands, courtiers, intermédiaires de toute sorte. Or, les bénéfices perçus par le capitaliste marchand, par l'intermédiaire, paraissent plus scandaleux encore, plus blessants pour l'équité et pour la raison, que les bénéfices du capitaliste producteur. Dans l'organisation présente de la société, on ne peut songer à supprimer l'intermédiaire. Mais au moins serait-il naturel qu'une part de son profit fût réservée à l'artiste créateur, et c'est à quoi M. Ajalbert s'emploie en réclamant, d'abord un texte de loi qui consacre ce nouveau mode de propriété, ensuite une organisation corporative qui en assure l'exercice.

*
* *

En d'autres termes, M. Ajalbert voudrait arriver à la constitution d'une *Société des artistes peintres, sculpteurs*, etc., opérant sur le modèle de la *Société des Auteurs dramatiques*. Et nous voilà conduits à rechercher quelle influence a exercée la Société des Auteurs sur la qualité de la production

dramatique. Là-dessus, on ne saurait hésiter. Cette influence est déplorable.

C'est Beaumarchais, à ce qu'on dit, qui a inventé la propriété dramatique. Ce grand écrivain fut un dangereux lanceur d'affaires, et l'affaire qu'il imagina ce jour-là devait porter loin. Je sais bien qu'avant lui les auteurs étaient exploités par les comédiens, comme les peintres par les marchands, les écrivains par les éditeurs, et toutes les formes du travail par toutes les formes du capital. Mais on en viendrait presque à regretter ce temps-là, quand on considère ce que sont devenus sous cette action, à de très rares exceptions près, les tendances, les mœurs, les goûts des écrivains dramatiques. Habitudes et procédés de manieurs d'argent, conversations d'argent, ambitions d'argent. Une pièce se juge aux recettes, on ne cause entre soi que de recettes ou de traités. Un confrère dont la pièce est reçue est un concurrent qui vous a enlevé une affaire ; un critique est un ennemi qui vous a lésé dans vos intérêts. On attaque ou on défend les recettes d'une pièce, comme on attaque ou défend en Bourse les cours d'une valeur. Et vraiment, c'est la Bourse, c'est même la Bourse ou la Vie. Car, la susceptibilité littéraire s'ajoutant à l'âpreté des gens d'affaires, la corruption, l'intimidation ou le chantage sont entrés dans les habitudes courantes du métier.

Ce n'est pas la faute de personne ; je n'entends faire ni reproche individuel ni allusion. C'est la faute des droits d'auteur, et je crains quelque mésaventure analogue avec les droits d'artiste. En

thèse générale, on peut dire que le niveau moral, dans une classe d'artistes, est plus élevé à mesure que les profits diminuent. Les romanciers, par exemple, qui gagnent beaucoup moins d'argent que les auteurs dramatiques — et l'on ne voit pas bien pourquoi — sont capables de préoccupations moins intéressées. Il y a entre eux moins d'envie et de jalousie ; la confraternité est plus cordiale et plus obligeante. L'éternel et odieux refrain d'argent ne revient pas sans cesse dans leurs entretiens. On trouve encore chez eux ce respect grave, cette étude approfondie des maîtres, qui sont une des noblesses de la vie littéraire. Et c'est chez les poètes, par exemple, qui savent bien que leurs vers ne leur rapporteront jamais rien, ou dans les cercles de jeunes gens encore éloignés de la fortune, que subsistent dans leur pureté les grandes vertus d'artistes, la sincérité, l'enthousiasme, le désintéressement, la faculté féconde d'admirer.

Quand on envisage cet état des mœurs, quand on se rappelle qu'aux plus grandes époques de la littérature et de l'art il n'existait ni droits d'auteur ni droits d'artiste, quand on considère surtout le flot débordant des fausses vocations et la foule des jeunes gens attirés à l'art comme vers une profession plus flatteuse, plus facile, et où le travail le plus médiocre récolte souvent le plus gros salaire, on en vient à comprendre l'opinion courante qui, dans la notion même de l'artiste, implique l'ignorance de l'argent et le mépris du gain. Une nouvelle société d'artistes ! Craignons qu'il ne

s'élève là une maison de banque, comme l'ancienne, d'où l'on verra l'esprit de lucre et de négoce gagner et tarer la corporation tout entière.

*
* *

Et cependant il faut gagner sa vie ! Ce n'est pas moi qui prêcherai aux artistes exploités les bienfaits de la misère inspiratrice. Le souci de l'argent est mortel pour l'artiste, mais dans tous les sens. Il ne faut pas penser à l'argent qu'on gagne ; il ne faut pas penser davantage à l'argent qui manque. Aujourd'hui, nous voyons d'une part insuffisance, d'autre part excès dans la rémunération. La gêne engendre le découragement et l'amertume ; le luxe développe la mollesse et l'oisiveté, la mondanité niaise et le parasitisme. Et souvent le passage de la gène au luxe, trop brusque, sans transitions suffisantes, gâte et déprime pour toujours l'artiste élu qui l'a franchi.

Ce qu'il faudrait, c'est qu'il n'y eût chez l'artiste ni ambition d'argent, ni besoin d'argent. Il faudrait isoler l'art des nécessités de la vie matérielle, et que l'artiste se mît à peindre, à écrire, à composer, parce que le désir d'écrire, de peindre, de composer est en lui un besoin et une joie intérieure, et non plus pour gagner son pain.

L'art n'est pas et ne doit pas être une profession. L'œuvre d'art n'a droit à aucune rémunération spéciale, parce qu'elle n'a pas, en elle-même, de valeur sociale évaluable, et surtout parce

qu'elle n'est pas créée dans un esprit d'utilité sociale. Elle correspond à un besoin d'expansion et de plénitude qui doit trouver en lui-même sa récompense, et qui la trouve en effet. Au point de vue des intérêts de l'art, la propriété artistique cu littéraire est donc la plus illusoire et la plus dangereuse des propriétés. Et cependant, je le répète, il faut vivre. Comment résoudre cette contradiction ?

Le régime monarchique l'avait résolue à demi par les pensions, les fonctions honorifiques, et, dans cet état de dépendance, un Racine, un La Bruyère ont pu vivre tranquilles et travailler en paix. Nous n'admettons plus pour l'artiste cette position subalterne et soumise, et d'ailleurs les quelques douzaines de sinécures, conservations ou bibliothèques, distribuées par les ministères, ne sauraient changer les conditions générales du problème. Il faut que l'artiste vive; il faut qu'il vive d'autre chose que de son art. Et il en est de cette antinomie sociale comme de toutes les autres, c'est-à-dire qu'elle n'est susceptible, dans l'état présent de la société, d'aucune solution convenable.

Puisque l'art n'est pas un métier, et que l'on ne doit pas tirer bénéfice de l'œuvre d'art, il faudrait que l'artiste eût un autre métier pour en vivre, ou plutôt qu'il eût un métier comme tous les hommes. Que notre imagination devance donc la cité future dont la première loi sera la communauté du travail, l'égalité de tous devant le travail. Une certaine durée de travail, fixée d'accord,

assurera à chacun le nécessaire, et probablement, dans ce nécessaire, il pourra entrer un peu de ce qu'on nomme aujourd'hui le superflu. Ce qui se posera, pour l'artiste, dans cette vision encore utopique, ce ne sera donc plus la question du *salaire*, ce sera la question du *loisir*, et elle se posera pour lui comme pour tout autre. Mais si l'on réfléchit qu'il n'existerait, dans cette société future, ni fausse production, ni surproduction, ni concurrence, que les plus puissants moyens mécaniques seraient au service des travailleurs organisés, que chacun travaillerait pour consommer, que le gaspillage disparaîtrait donc avec l'oisiveté, comment douter que la durée commune du travail prescrit doive être assez courte, et que l'artiste puisse trouver assez de loisir pour cultiver et développer son art à son gré? Il donnerait moins de temps au profit commun qu'il n'en donne aujourd'hui aux démarches de toute sorte imposées par la misère ou par le succès. Et d'ailleurs, il n'est pas nécessaire de tant produire. L'essentiel est de produire ce que l'on portait en soi de meilleur [1].

1. La théorie que j'expose ici avec une rapidité si sommaire a soulevé quelques objections que je dois signaler. M. Eugène Carrière a répliqué que toute une vie d'homme suffisait à peine pour apprendre le métier de peintre, qu'il y fallait donc donner tout son *temps*, non pas seulement son *loisir*. Cette assertion n'est pas incontestable, mais admettons-la. Mon postulat, fondé ou non, c'est précisément qu'une organisation rationnelle du travail laisserait à tout homme plus de *loisir* que nous n'avons de *temps* aujourd'hui. Je puis donc accorder à M. Eugène Carrière tout ce qu'il souhaite sans cesser d'être d'accord avec moi-même.

*
* *

Il me paraît important que, dans ces plans d'organisation future, on n'assigne pas à l'artiste une place exceptionnelle, qui paraîtrait bientôt une

M. Alfred Capus, de son côté, a adressé à M. Jean Ajalbert une lettre où je relève le passage suivant. « Ne trouvez-vous pas surprenant que certains esprits à tendances socialistes (je dis cela pour notre ami Léon Blum) se déclarent les adversaires de ces associations d'artistes et n'en voient pas aussi bien l'importance et la signification sociales que le retentissement sur l'art lui-même ? Léon Blum est convaincu que l'art y perd de sa dignité et de sa valeur. Mais y a-t-il quelque chose de moins contraire à la dignité de l'art que l'indépendance et par conséquent la dignité de l'artiste ? Quelle étrange façon de raisonner, parce que de grands artistes ont vécu dans la misère et en sont morts, de conclure qu'ils ne sont devenus grands que parce qu'ils ont vécu dans la misère !... Léon Blum croit-il que c'est parce que Térence était esclave qu'il a fait de belles comédies ? »

Je ne le pense pas du tout. J'ose même affirmer que M. Alfred Capus s'est mépris sur le sens de ma pensée. Je ne crois nullement, et je l'ai dit en termes exprès, à la misère inspiratrice. Ma thèse, c'est qu'il y a deux dangers pour l'artiste, la pénurie d'argent, l'avidité d'argent, mais j'estime que ces deux dangers sont aussi sérieux l'un que l'autre, que le projet Ibels-Ajalbert ou toute organisation analogue pare au plus pressant, mais non peut-être au plus redoutable, et j'ai cherché quelle institution idéale pourrait les éliminer tous deux à la fois. Je ne mérite donc pas le reproche amical de M. Alfred Capus. Autant que lui, je suis soucieux de l'indépendance et de la dignité de l'artiste. Mais pour moi, cette dignité exclut la pensée de l'argent, sous toutes ces formes, tracas du pauvre ou calcul du riche ; je veux que l'artiste soit indépendant, mais précisément il ne faut dépendre ni de l argent qui manque, ni de l'argent qu'on gagne, ni de l'argent qu'on a.

place privilégiée. Il faut le soumettre à la loi commune. Il y a de graves inconvénients à la solution contraire, et je ne vois à celle-ci que des avantages. Comment mesurer, autrement, la valeur de son travail? Comment éviter ce qui est aujourd'hui la plaie de l'art, le débordement des ambitions médiocres et des faux talents? Chacun fera sa tâche imposée ou plutôt sa tâche consentie, puis, libre du surplus de son temps, il travaillera à sa fantaisie. Les réputations seront établies par le libre classement des goûts et des jugements, et non plus par des coups de publicité commerciale. La sélection se fera plus vite et plus aisément entre des œuvres plus rares. Comment l'artiste sera-t-il payé de son travail? Comme les grands artistes de l'antiquité et de la Renaissance : par la joie qu'il éprouve et par la joie qu'il crée, par l'admiration, par le respect que ressent tout homme de cœur pour un véritable artiste, et qu'augmenteront encore l'égalité de la vie et la communauté des tâches. Et il sera profitable à l'art que quelques heures de la vie de l'artiste soient données chaque jour au travail du corps. L'art et l'artiste y gagneront également en vigueur, en saine franchise. Ils auront de plus fortes racines dans la vie réelle et ne tendront plus à s'en isoler. Il est bon que dans l'artiste il subsiste un artisan.

XLIII

ROMANS DE LA TERRE

Je réunis, sous ce titre, quatre livres ou romans d'intention et de facture très différente, mais qui offrent le caractère commun d'être des livres de la terre, d'avoir un coin borné de campagne pour décor, des paysans ou des paysannes pour personnages, d'exprimer l'amour, la préférence passionnée que l'on porte au sol natal. Ce sont l'*Auvergne*, de M. Jean Ajalbert, *Jean des Brebis*, de M. Emile Moselly, *Jep*, de M. Emile Pouvillon, *La Vie d'un Simple*, de M. Emile Guillaumin.

L'*Auvergne*, de M. Ajalbert, est, en réalité, un guide du voyageur, mais un guide rédigé par un excellent romancier, et qui parle de son pays. De sorte que, tout en renseignant le lecteur sur l'histoire, la topographie ou la légende auvergnate, M. Ajalbert a traité l'Auvergne comme il aurait fait d'un personnage de roman : il a es-

sayé d'en traduire le caractère et l'expression vivante. Il y a réussi, et c'est pourquoi son livre est excellent. Les descriptions ou les paysages y jouent le même rôle que les événements ou les péripéties dans un roman ordinaire; elles servent à faire connaître le héros, et, quand le livre est achevé, nous croyons, en effet, bien le connaître. Nous savons, en tout cas, que M. Ajalbert est un écrivain d'excellente race, subtil et juste, sachant accorder aux aspects variés des choses la délicatesse variée, et comme moirée, de son style.

Jean des Brebis, de M. Emile Moselly, est une suite de récits lorrains, nettement inspirés de Gorki, pour le fond, de Daudet et surtout de Flaubert, pour la forme. Le style en est parfois trop soigné, parfois négligent, et la maturité de l'écrivain paraît inégale. Mais il faut lire ce livre, qui est amer et pathétique. Sur les plateaux lorrains, dans ce pays où les jours sont tièdes et les nuits glacées, M. Moselly fait passer les déclassés de la terre, les vagabonds, les chemineaux, les bohémiens. Ses personnages ne sont pas les paysans fixés au sol natal, mais, comme chez Gorki, les passants de la route, les malheureux qu'on ne revoit plus. Il évoque cette misère des pays du Nord, qui ne ressemble pas à l'autre, le froid, la faim, les enfants qui meurent, tous ces grands sujets tristes, que nous osons à peine toucher, peut-être par une gêne hypocrite. M. Moselly possède un don certain de vérité pathétique et d'émotion pitoyable, et cet ouvrage de début nous en promet de meilleurs.

En passant du livre de M. Moselly à celui de M. Emile Pouvillon, on éprouvera comme un éblouissement de lumière et de soleil. La scène est en Roussillon, vers 1848, dans un village catalan, et le récit exhale une odeur de fruits juteux et d'olives mûres. C'est le roman du petit forgeron Jep, amoureux de la brune Beppa, et la rivalité d'amour de Jep avec son frère, le méchant et sournois Galdéric. C'est aussi la vie intime d'un village divisé par la passion politique, et à l'idylle romanesque s'ajoute un vigoureux tableau d'histoire. Jep est républicain, comme les vieux du village, comme l'instituteur, comme le sacristain; il s'affilie aux sociétés secrètes, et, quand vient le coup d'Etat de Décembre, il participe à l'insurrection paysanne levée pour la défense de la liberté. Trahi par son frère, le petit Jep passera devant les commissions mixtes; il sera l'un des transportés d'Afrique que Victor Hugo a chantés. Roman de terroir, roman historique, *Jep* est l'une des œuvres les plus solides et les plus complètes d'un écrivain excellent, dont le talent sain et robuste n'est pas encore assez payé par le succès.

Mais je voudrais insister plus longuement sur le roman de M. Emile Guillaumin, *La Vie d'un Simple*.

*
* *

Le roman de M. Guillaumin n'est pas, comme le livre de M. Ajalbert, un essai de psychologie pittoresque, ni, comme le livre de M. Moselly, une suite

de récits dramatiques fixés sur le même sol, ni, comme le livre de M. Pouvillon, une petite tragédie de village. Il a plus d'ampleur, plus d'unité profonde; il est à la fois simple et étendu comme une vie d'homme. Et, en effet, c'est la vie d'un paysan, toute nue, depuis ses premiers souvenirs d'enfant jusqu'à l'âge où, courbé par les privations et le travail, infirme et radoteur, il n'a plus à attendre de la vie que ses dernières misères. Le père Tiennon n'a jamais dépassé le même horizon borné de champs et de terre. Il a changé de ferme ou de chaumière; il n'a jamais changé de pays. Ses dernières impressions de vieillard, courtes et émoussées, rejoignent son premier éveil d'enfance. Il a vécu et il mourra dans la même vallée bourbonnaise, aux confins du Berri, au pied des landes et des bois.

Petit berger de sept ans, avant l'aube, il menait paître les brebis dans les ronces et les bruyères, et il ne connut plus le progrès de son âge qu'au changement de ses travaux. Il ne fréquenta jamais l'école, trop lointaine et trop coûteuse, mais il suivit le catéchisme et fit sa communion. Devenu grand, on lui confia les bœufs de labour; il conduisit la charrue, mania le fléau, apprit tout le travail de l'homme. Il souffrit de la fatigue, il souffrit du froid, il fut nourri de pain noir et de soupe claire. Et cette vie lui sembla juste et naturelle, puisqu'elle était commune à tous ceux qui l'entouraient.

Son père était métayer, c'est-à-dire qu'il parta-

geait avec le propriétaire la dépense et le produit du domaine qu'il cultivait. Tout était de compte à demi, mais c'est le propriétaire qui faisait le compte. Et Tiennon avait appris, par cet exemple, avec quelle aisance le maître dupe l'ignorance trop respectueuse du paysan. Pourtant, quand Tiennon se maria, il prit à son tour une métairie, et il fut exploité par ses maîtres, comme son père l'avait été. Il éprouva l'improbité des uns, l'astuce et la méchanceté despotique des autres. Il vécut péniblement, éleva ses enfants comme on l'avait élevé lui-même. Par un travail honnête de vingt-cinq années, il améliora son domaine, mais, s'il y connut de saines joies d'ouvrier, il n'y récolta pas d'autre bénéfice que l'aggravation progressive de sa redevance. A la fin, il résista, fut chassé sans délai de sa métairie, et ce fut son plus grand chagrin.

Jusqu'alors, en dépit d'un vague instinct républicain, il était resté indifférent à la politique. Sans doute, la Révolution de 1848, qui bouleversa l'Europe, avait atteint jusqu'à la campagne bourbonnaise ; mais Tiennon n'avait pas gardé grande mémoire du Suffrage Universel. Le Coup d'Etat, qui fait toute l'action de *Jep*, n'est pour lui qu'un fugitif épisode. Le paysan illettré, qui ignorait tout de la vie publique, fut bien contraint alors, par la misère de sa propre vie, d'ouvrir les yeux et de réfléchir.

Chassé de sa métairie, il en vint à soupçonner l'iniquité d'un contrat qui le livrait sans garantie au propriétaire, qui réservait au maître la va-

leur de travail incorporée au sol. Peu à peu, il porta sur d'autres sujets sa réflexion confuse, mais enhardie. Il se demanda s'il était juste que, seul, le paysan ne goutât pas aux fruits de sa terre, s'il était naturel que son travail restât le même et sa peine égale quand, au cours de sa vie presque aussi longue que le siècle, il avait vu toutes choses changer. Les chemins étaient mieux tenus, la nourriture était plus saine, les enfants allaient à l'école, on était maintenant en République ; est-ce qu'un peu de sécurité et de justice ne s'ajouterait pas à la commodité et au progrès?

Et ainsi, par une conclusion toute naturelle, on voit, à la fin du livre, un orateur socialiste exposant à son auditoire de village sur quels principes sera fondée la société juste de demain. Le père Tiennon tombe d'accord, sans bien comprendre, et M. Guillaumin, qui ne force pas son sujet, note aussitôt que ce grand rêve de rénovation sociale est bientôt effacé, chez le vieux métayer, par le souci plus pressant de la terre : « Tout le printemps, tout l'été sans pluie, toutes les mares vidées, les animaux tombés à rien », comment penser à autre chose? Cependant une autre vie s'est éveillée. Les paroles que le vieillard oublie, bien qu'elles répondissent à la peine de sa vie entière, germeront dans l'esprit des jeunes gens qui les entendirent avec lui.

Et voilà tout. Le vieux métayer voit mourir ses parents et naître les enfants de ses enfants. D'année en année il redescend cette hiérarchie des

champs qu'il avait lentement parcourue. Vieillard, il se rend utile comme on l'avait employé gamin, en gardant les bêtes, en faisant les petits ouvrages de la maison, car la vie du paysan finit comme elle commence. Et il attend tranquillement la mort.

*
* *

On voit combien le sujet de ce livre est simple et monotone. J'ajoute que le récit est uniforme, sans variété de plans, sans perspective, que le style est égal, tranquille, sans éclat d'expression ou d'image, que le détail est juste, mais rare et sans saveur particulière, que les paysages sont précis, certainement exacts, mais sans poésie, et qu'on ne sent jamais chez M. Guillaumin cet élan involontaire de l'écrivain qui lui fait comme dépasser ce qu'il dit.

Cependant, de cette *Vie d'un Simple* il se dégage un tel charme de vérité, de réalité, que je ne crois pas qu'aucun lecteur y échappe. L'art ici n'est pas dans le choix des événements, dans la disposition des personnages, ou dans le travail du style. Comme pour certains romans russes, il est dans le choix même du sujet, large et beau comme un grand horizon de plaine, dans la connaissance des faits, dans l'exactitude de l'expression, dans la justesse de l'émotion que l'écrivain a ressentie, qu'il ne traduit jamais explicitement, car elle est latente et diffuse dans tout l'ouvrage, mais que le lecteur reconnaît et partage. Tout dans ce livre

est subordonné au développement normal du sujet ; tout conduit aux conclusions que l'auteur veut qu'on en tire, et cette juste adaptation des moyens à la fin est bien de l'art. Il est possible que ce soit là une rencontre fortuite, unique, et je n'oserais pas affirmer qu'après avoir fait ce beau livre, M. Guillaumin en fera d'autres. Mais je suis à peu près sûr qu'il a fait un beau livre, sain comme les choses naturelles, jailli spontanément de la terre, et qui en garde le goût et la fraîcheur.

C'est là, je crois, une saveur assez nouvelle dans notre littérature. Nous connaissons le roman à la George Sand, dont je n'entends certes pas diminuer le prix, le roman qui est une idylle et une églogue, paysannerie plutôt que roman paysan, où il subsiste un souvenir de Jean-Jacques et des bergeries enrubannées. Cette influence de George Sand a gagné jusqu'au talent si précis, parfois si dru, de Ferdinand Fabre, et, par certains côtés, M. Pouvillon lui-même s'y rattache. Nous savons aussi ce qu'a donné, appliquée aux gens et aux choses de la terre, l'observation naturaliste. Mais la clairvoyance comique ou cruelle de Maupassant s'arrête à des apparences pittoresques, à l'aspect singulier des mœurs ; elle n'est pas descendue profondément dans l'âme commune et secrète du paysan, que Zola lui-même, dans son livre admirable, n'a pénétrée que d'une façon incomplète et partielle. Jules Renard, dans de courts récits qui sont des chefs-d'œuvre d'observation poétique, de réalisme lyrique, a extrait de certains originaux

toute leur force d'émotion, toute leur signification humaine. Mais la littérature paysanne — c'est-à-dire la vie normale de la terre variant selon les contrées et les climats, la condition du paysan, les usages ou les sentiments variant suivant les formes de la propriété ou du travail, — toute cette littérature reste encore inerte, comme la littérature ouvrière, et il dépend des romanciers présents de l'éveiller.

C'est un des grands mérites de M. Guillaumin, si modeste et simple que soit son livre, d'avoir donné cet exemple et montré cette voie. Pour le morceau de province qu'il connaît, pour les hommes entre lesquels il vivait, il a fixé les formes actuelles de la vie, et tout ce qu'on subit encore du passé et tout ce qu'on attend de l'avenir.

XLIV

LE ROMAN SOCIAL

Un jeune écrivain, M. Eugène Montfort, qui fut, avec MM. Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Leblond, l'un des promoteurs de l'école dit *naturiste,* s'est donné l'agrément d'éditer et de rédiger, à lui tout seul, une gazette littéraire. Cette gazette se nomme *Les Marges.* On y trouve des nouvelles, des essais critiques, des notes et des citations. La lecture en est piquante et souvent utile.

Dans un de ses derniers numéros, l'auteur a institué une enquête. Petite enquête sur un grand sujet. M. Eugène Montfort s'est choqué que sous le nom de roman on offrît au public des histoires qui n'ont rien de romanesque, ou même des livres de propagande politique et sociale. C'est, dit-il, un gâchis et une totale confusion des genres. Cherchant les causes de cette confusion, M. Montfort a rencontré sur son chemin la question de l'art so-

cial, sur quoi son inquiétude a redoublé. « Maintenant, dit-il, on voit des critiques *littéraires* féliciter les auteurs qui prêchent, et M. Brunetière, à l'Académie, ne craint pas de déclarer que l'art qui n'est pas *social* est un art sans but... Il y a là un état d'esprit menaçant pour l'art littéraire. Et tous les honnêtes gens qui aiment la littérature pour elle-même, qui conservent d'elle le pur sentiment et le goût, en sont un peu inquiets. »

Pour rassurer les honnêtes gens, M. Montfort a donc ouvert une enquête. Il a consulté des critiques, des romanciers, des dramaturges, et des amis. Pour assurer l'unité de son enquête, il a choisi un thème, un texte, et ce texte est une citation — aussi médiocre au fond qu'en la forme — de Guy de Maupassant, lequel décidément n'était pas à son aise dans la théorie. « Les romanciers, dit Maupassant, ont pour principal motif d'observation et de description les passions humaines, bonnes ou mauvaises. Ils n'ont pas mission pour moraliser, ni pour flageller, ni pour enseigner. *Tout livre à tendances cesse d'être un livre d'artiste.* » Etes-vous du même avis que Maupassant ? a demandé M. Eugène Montfort à ses correspondants bénévoles. M. Remy de Gourmont, Mme Rachilde, MM. Saint-Georges de Bouhélier, Louis Bertrand, François de Nion sont du même avis que Maupassant ; MM. Maurice Maeterlinck et Charles-Louis Philippe de l'avis contraire ; MM. René Boylesve et Marcel Ballot admettent le roman social pourvu qu'il soit en même temps un bon roman ; MM. Catulle

Mendès et Romain Coolus pourvu que le sens social de l'œuvre d'art n'ait pas été prémédité et que son efficacité résulte, non d'une intention démonstrative, mais d'une sorte d'émotion involontaire. Enfin, d'après M. Octave Mirbeau, le fait de créer *des êtres vivants* a seul une portée sociale, tandis que « le prêche », au roman ou à la scène, laisse indifférents spectateurs et lecteurs.

*
* *

Tel est le résultat sommaire du dépouillement de l'enquête organisée par *Les Marges*, et je voudrais, à mon tour, dans ce débat, apporter, sinon mon avis personnel, du moins quelques éclaircissements nécessaires.

Dissipons d'abord un premier malentendu. Quel que soit le sens authentique du texte de Maupassant, les correspondants de M. Montfort l'ont tous entendu comme s'il concernait le roman en particulier, et non pas l'art en général. On nous concède donc qu'en d'autres genres que le roman, un livre à tendances, un livre dont le but principal et patent serait « de moraliser, de flageller, d'enseigner », peut être néanmoins une œuvre d'art. Je parais naïf en marquant cet avantage. Car il est trop évident qu'un discours de Démosthène ou un dialogue de Platon, que l'*Emile* de Rousseau, les *Châtiments* ou l'Histoire de Michelet sont des œuvres d'art. Mais cette distinction n'est pas aussi oiseuse qu'elle en a l'air. Il faut se souvenir que,

pendant trente ans ou quarante ans, à la suite de Gautier ou de Flaubert, les Parnassiens et bon nombre de Naturalistes ont prétendu parquer l'art dans quelques genres bien clos, tels que le roman, la poésie lyrique et le théâtre. Félicitons-nous que personne n'ose plus prendre à son compte cette théorie arrogante et vaine, que Gautier développa le premier, avec tant de puérile extravagance, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Il est donc entendu, en thèse générale, que l'art n'est incompatible ni avec la tendance, ni avec l'intention d'être utile, ni avec l'idée théorique, ni plus simplement avec la pensée, qu'un livre de philosophie, un discours politique, ou même une brochure de propagande peuvent être une œuvre d'art, que ce ne sont ni certains genres ni certains procédés techniques qui caractérisent l'œuvre d'art, mais l'adaptation des moyens au sujet choisi et la qualité de l'émotion suscitée. Et ainsi, la question posée se réduit à savoir si un genre déterminé, le roman, qui n'est qu'une portion définie du domaine illimité de l'art, comporte ou non, de par ses lois propres, l'intrusion de tendances, d'intentions moralisatrices ou sociales.

La difficulté est double. Un roman contient nécessairement, et c'est là sa définition même, une fiction, une intrigue, une histoire. Et cette histoire, bien qu'imaginée, doit nous présenter un tableau fidèle, ou vraisemblable, des caractères humains et des passions humaines. L'imagination du romancier crée la forme, l'observation

amasse la matière. Et Maupassant jugeait sans doute, en quoi l'approuvent la majorité des correspondants de M. Montfort, que la préoccupation, l'arrière-pensée « de moraliser, de flageller, d'enseigner » contraint l'imagination du romancier, et surtout fléchit la rectitude de son observation, la rend partiale, intéressée et fausse.

Tout en m'excusant de ces procédés scolastiques, je répondrai par une nouvelle distinction, qui me paraît essentielle, et que, d'ailleurs, dans l'enquête même de M. Montfort, M. Romain Coolus a posée avec autant de bonheur que de justesse. Ne confondons pas l'œuvre « à tendance » avec l'œuvre « à thèse » ou « à prèche ». Ce que l'on appelle un roman ou une pièce à thèse, c'est un roman ou une pièce qui comporte, dès le début, comme l'énoncé d'un théorème auquel le surplus de l'ouvrage servira de démonstration. Ces pièces et ces romans sont, il est vrai, généralement dé nués de valeur artistique, pour plusieurs raisons, dont la principale est que, les enseignements de l'expérience n'étant ni précis, ni certains, ni concordants, le romancier, pour arriver au bout de sa démonstration, est contraint à des omissions, à des inconséquences, à des contradictions qui compromettent à la fois l'autorité de ses préceptes et la vraisemblance de son récit. Les romans ou pièces « à prèche » sont une aggravation de la thèse, en ce que la conclusion théorique, au lieu d'être apportée par l'action même, est enfermée dans une sorte de conférence, persuasive et didactique, que vient dé-

biter l'un des personnages. Les pièces de M. Brieux sont un exemple marquant, et probablement unique, de ce genre qui lèse une des règles les plus certaines de la technique romanesque ; car la conclusion d'une œuvre, fût-elle simple et aisément définissable, ne doit pas être fournie par l'auteur tout arrêtée, mais bien tirée et formulée par le lecteur ou le spectateur.

Il y a donc chance qu'un roman « à thèse » ou « à prêche » soit un mauvais roman, sans réelle valeur artistique. Toujours tendue vers la preuve, comment l'imagination conserverait-elle cette liberté noble et inspirée dont les écarts mêmes et les fantaisies nous émeuvent ? Comment résister à la tentation de choisir, dans les conséquences logiques et naturelles du sujet, ce qui confirme la thèse, et d'écarter ce qui lui répugne ? — Ces arguments sont certains, mais ils ne portent que contre le roman à thèse et non contre le roman social, car — et c'est la confusion que je voudrais avant tout dissiper — je ne vois nulle équivalence entre l'un et l'autre terme. Il y a thèse dès que l'auteur cesse d'être impartial envers ses impressions ou ses idées, dès qu'il pèse sur son sujet, quel qu'il soit, sur la composition de ses personnages, quels qu'ils soient, pour en exprimer à toute force une conclusion préméditée. La « thèse » ou la « tendance » ne sont donc pas des caractères propres au roman social, mais des dangers ou des vices d'exécution communs à toutes les formes de l'art romanesque et dramatique. Un roman psychologique, un roman de mœurs

mondaines peuvent être des romans à thèse. Presque tous les romans historiques sont, en réalité, des romans à thèse. Et inversement, pour qu'un roman moral ou social ne soit pas un roman à thèse, il pourra suffire que l'écrivain soit honnête et habile. Et même l'une de ces deux qualités suppléerait l'autre.

* * *

Donc, en accordant à Maupassant qu'aucune pensée étrangère ne doit contraindre l'imagination dans sa liberté ni l'observation dans sa vérité, cette concession même ne nous empêche pas de maintenir que le roman social soit légitime ou nécessaire. Car un roman peut acquérir le caractère d'une œuvre sociale par *le choix* même du sujet, et *la direction* des qualités d'observation mises en jeu. Et le roman social ne sera en aucune façon un roman à thèse si le choix du sujet a été spontané, si le romancier a respecté la logique des circonstances et la sincérité de ses émotions, s'il a laissé surtout la moralité possible qui est incluse dans son récit se dégager seule et d'elle-même.

C'est en ce sens que le mouvement des idées sociales a exercé sur l'art du roman, et exercera avec une puissance toujours accrue, comme une attraction salutaire. Il a découvert brusquement devant l'art tout un monde de réalités obscures ou voilées. Il a dégagé, formulé un certain nombre

de vérités neuves que l'artiste de bonne foi, même s'il n'en tire pas les conséquences nécessaires, ne doit plus, ne peut plus ignorer. L'attention de l'artiste a été dirigée vers certaines faces nouvelles et ignorées de la vie. Et dès lors, dans le choix de son sujet, — même s'il ne connaît du socialisme que l'état de curiosité et d'émotion générale que sa propagande a créé, — l'artiste est aiguillé vers d'autres milieux, vers d'autres conflits, vers d'autres problèmes, dont la description ou l'étude fera de son roman une œuvre *sociale*.

J'appelle donc roman social, non pas celui qui est composé dans un esprit de persuasion et de propagande, mais celui qui peint des tableaux sociaux, qui pose des rapports sociaux. Et je maintiens que, dans l'intérêt seul de notre littérature, nous devons appeler et encourager de toutes nos forces le développement du roman social. Pourquoi, depuis trente ans, les romanciers négligent-ils de nous montrer les aspects les plus communs, les plus importants, les plus dramatiques de la vie contemporaine? Après ces milliers de romans d'amour, de romans mondains, de romans banalement sentimentaux et voluptueux qui se débitent chaque année, il est temps que nous nous composions une littérature ouvrière, une littérature paysanne, une littérature *sociale*. Encore une fois, nous ne demandons pas que l'artiste soit guidé par une intention concertée de démonstration et de propagande. Il ne doit pas être déterminé, dans le choix de son sujet, par d'autres mobiles que son inclination na-

turelle. Mais voilà longtemps que l'inclination naturelle de nos romanciers aurait dû les mener de ce côté-là. Si la fortune du roman français est compromise et déclinante, ce n'est pas qu'il ait fait trop de concessions à l'art social, c'est qu'il n'en a pas fait assez. Il s'est perdu par sa paresseuse monotonie. Il a lassé le public par l'éternelle répétition des mêmes aventures, par l'étroitesse, l'ennui du déjà connu, du toujours redit. Il est temps de revenir à la tradition véritable de Balzac et de Zola, c'est-à-dire à l'ardeur de curiosité, à la puissance d'investigation universelle, et cela, non pour être utile, mais pour être fort et pour être vrai. Si l'influence de certaines idées sociales, même indirecte, lointaine ou ignorée, aide les jeunes romanciers à comprendre qu'il existe autre chose au monde que les mœurs, les habitudes et les aventures de quelques milliers d'oisifs, que toute une humanité peine et souffre, que cette vie, que cette souffrance, quelles qu'en soient les causes ou les remèdes, sont matière d'art, j'affirme que cette action aura été vivifiante et salutaire.

*
* *

Prenons, comme exemple, le livre de M. Léon Frapié, *la Maternelle*. C'est l'histoire d'une jeune fille qui, munie de multiples brevets, accepte d'entrer comme « femme de service » dans une Ecole maternelle, rue des Plâtriers, à Ménilmontant. Avec un courage doux et espiègle, elle fait

là son dur métier, observant autour d'elle, les yeux et le cœur ouverts aux scènes banales et variées de l'école qui, peu à peu, devient sa maison, son foyer, tout l'intérêt véritable de sa vie. Une discrète histoire d'amour, délicatement dissimulée, fait la trame et l'unité du récit. Mais, plus que l'héroïne elle-même, les héros vrais du roman, c'est l'école, ce sont les enfants, c'est le grand faubourg populeux qui les envoie, qui les nourrit et qui les forme, c'est le passage de la famille à l'école et de l'école à la rue, c'est la croissance des caractères et des types sous ces actions diverses et contrariées. Et voilà un roman social.

Il se trouve qu'on en peut tirer des conclusions positives. Les préoccupations pédagogiques de l'auteur sont évidentes. Fréquemment, il critique, il conclut, et certaines anecdotes ne semblent placées que pour amener ces conclusions et ces critiques: absurdité de la préparation des institutrices, absurdité de la morale enseignée, contradiction entre les exemples de la famille et les préceptes de l'école, contradiction entre l'effort de justice et d'égalité abstraite qui se manifeste à l'école, et toute la vie ambiante qui la baigne, la presse, la dépasse. Mais — et cette remarque me paraît essentielle — on pourrait retrancher du livre de M. Frapié toutes ces observations « tendancieuses », qu'il n'en serait pas moins un roman social par son sujet même, par la nature des rapports qu'il pose, des problèmes qu'il formule, des scènes qu'il peint. Et j'ajoute qu'on ne concevrait même pas

qu'un roman pareil ait pu être écrit il y a cinquante ans, qu'il se lie intimement, non seulement à un état donné de la société, mais à un état donné de la conscience sociale. C'est là ce qui fait la valeur certaine d'un livre dont la matière me paraît d'ailleurs plus précieuse que la forme, qui déplaît même parfois par quelque chose d'inquiet, de sautillant, par une allure faussement gamine, par un air « Claudine à l'école », je veux dire par une recherche un peu artificielle du naturel et de la spontanéité.

J'ai insisté sur cet exemple, et l'on discerne bien pourquoi, mais j'en aurais pu citer d'autres. Est-ce que le beau livre de M. Gustave Geffroy, *l'Apprentie*, n'est pas l'exemple et le type du roman social, et pourtant qui voudrait contester que l'*Apprentie* soit un très beau livre ? Est-ce que, depuis quelques années, nous n'avons pas vu M. Georges Lecomte, qui fut un des disciples des Goncourt, rejeter pourtant, en pleine connaissance de cause, le dogme naturaliste ou parnassien de l'observation indifférente, révéler par le choix et le développement même des sujets une sorte d'inquiétude troublée devant quelques cas très généraux de la vie sociale ? Et pourtant, il n'a jamais montré plus fortement que dans ses derniers livres les dons littéraires qui lui sont propres : cette sévérité courageuse, cette tendresse un peu chevaleresque et sentimentale, cette pitié sérieuse mêlée à la verve comique et qui, sous toutes les fantaisies de la satire, fait circuler quelque chose de grave

et d'approfondi. Et les romans les plus récents des Margueritte ? Et les Rosny, qui, en plus d'un sens, furent les initiateurs et sont restés les maîtres ?

En vérité, les exemples abondent, et dans la production la plus voisine de nous. C'est la *Traversée de l'Enfer*, de M. Henry Fèvre, livre puissant, tragique et dru. C'est *la Grande Implacable* ou les *Vaincus de la Gloire*, de M. Bernard Taft, romancier éloquent et âpre. Ce sont *les Amis du Peuple*, de M. Jean Vignaud, poète délicat et romancier vigoureux. C'est *la Faillite du Rêve*, de MM. Poinsot et Normandy, auxquels on doit d'ailleurs, sur cette question même du roman social, une brochure excellente, toute nourrie de faits et de raisons. Et même, pour en venir à des tableaux plus doux du travail et de la vie, c'est encore un roman social quand M. Eugène Morel, dans un livre odorant et tendre, suit, de la naissance à la mort, la simple existence d'une maraîchère, conte ses sentiments frustes et ses travaux, le mari qu'elle eut, l'enfant qu'elle éleva et les légumes excellents qu'elle sut tirer de la terre. L'homme en société, c'est surtout l'homme qui travaille, l'homme dont le geste se prolonge par un outil pour une tâche. Et c'est pourquoi je puis nommer à cette place *La parfaite Maraîchère*, qui est le poème d'un métier.

Voilà des romans qui, par leur conception première, dès leur départ, sont des romans sociaux. Après cela, ils seront bons ou mauvais, comme les

autres, dans la mesure où le sujet se développera selon sa nécessité intérieure, dans la mesure où le style sera neuf ou juste, où les faits observés seront frappants, originaux ou généraux.

*
* *

Des deux expressions dont je me servais tout à l'heure pour caractériser le roman social, à savoir le choix du sujet et la direction de l'observation, le premier me paraît suffisamment éclairci par les types ou les noms que je viens de produire. La seconde exige une explication complémentaire, et c'est à cet effet que je voulais retenir le roman de M. Charles-Louis Philippe, *Marie Donadieu*, et surtout sa réponse dans l'enquête de M. Montfort.

Interrogé par M. Montfort, voici en quels termes M. Charles-Louis Philippe répondait : « Il faut pourtant grouper ses personnages autour de quelque chose. » M. Charles-Louis Philippe a raison. L'œil et le cerveau du romancier ne sont pas la plaque sensible qui recueille le défilé indistinct des images. Ses sens et sa raison doivent être une force active qui va au devant des choses, et qui quête, démêle, épie, avant de trouver.

On ne voit que ce qu'on regarde, on ne trouve que ce qu'on avait cherché. La probité du romancier, la loi même de son travail, c'est qu'il peigne exactement ce qu'il a vu. Mais comment voulez-vous l'empêcher de regarder d'un côté plutôt que d'un autre? Or, dans le sujet le plus sim-

ple, dans l'étude du personnage le plus banal, il y a toujours matière à observation sociale. Je suis pleinement d'accord, en cela, avec M. Saint-Georges de Bouhélier, qui m'opposait l'exemple de son dernier livre : *Des Passions de l'Amour*. Pourquoi, me dit M. Saint-Georges de Bouhélier, la plus banale des histoires d'amour ne pourrait-elle pas comporter comme un enseignement involontaire? Sans doute, si dans l'observation de cette histoire d'amour le romancier a recherché, a démêlé les traits généraux par où son héros et son héroïne participent à la vie sociale, s'y attachent ou en dépendent. Suivant le tri, le choix qu'opère le romancier dans le champ illimité de l'expérience, suivant le sens de son attention et le point de vue d'où il surveille la vie possible de ses personnages, suivant le système de sentiments ou d'idées autour duquel il groupera les faits choisis, l'œuvre prendra ou non le caractère d'un roman social.

Ainsi, *Marie Donadieu* est l'histoire d'une petite fille qui aime les hommes, qui aime l'amour. Elle est douce, bonne et menteuse. Elle quitte son grand-père qui l'adore, vient à Paris avec un gros garçon, nommé Raphaël, et là, fait la connaissance d'un petit employé, Jean Bousset, qui est si franc et si tendre, que Marie en vient presque à l'aimer. Elle quitte Raphaël pour vivre avec Jean, puis Raphaël la reprend, puis elle revient auprès de Jean qui la renvoie parce que cela n'est pas dans le sens de sa vie. Avec la douleur du vieux grand-père qui, longtemps trompé par Marie, a démêlé la vérité,

c'est tout ce livre, poignant et long comme une vie. Et l'on voit que le sujet choisi ne touche en rien à la question sociale. Il n'y a pas de thèse, de tendance morale perceptible, ou de conclusion formulée. Je nomme cependant ce livre un roman social, parce que l'observation est dirigée dans le sens de ces instincts primitifs et généraux que la société comprime ou lèse : la pitié, la bonté ingénue qui dort au cœur des hommes, l'action simple, les gestes ingénus de possession ou de conquête, cette force spontanée qui, par de légers écarts d'orientation, devient la vertu ou le vice, le bien et le mal. C'est un roman social au même sens qu'un livre de Dostoïevski, parce qu'on y sent quelques-unes des vérités fondamentales que la société présente recouvre, et sur lesquelles la société future devra bâtir.

Et pourtant, ce n'est pas M. Eugène Montfort qui contestera que *Marie Donadieu* soit un « livre artiste ». Je le trouverais même trop artiste, s'il fallait dire tout mon sentiment, trop fignolé, trop métaphorique. On y sent un frémissement continu d'images et de mots qui n'est pas toujours le frémissement de la vie. M. Charles-Louis Philippe n'est pas encore parvenu, comme l'a fait si admirablement M. Jules Renard, à mêler dans sa vision même l'aspect concret des choses et leur interprétation lyrique. D'ailleurs, ce bruissement continu fatigue parfois, rompt l'attention, rend la pensée trouble. Mais c'est le livre d'un artiste et d'un écrivain singulièrement doué, toujours présent à ce qu'il conte par une sorte de présence

poétique, en qui l'on sent comme une divination des aspects simples, des émotions brutes de la vie, et sur qui nous devons compter pour enrichir le roman français — ou plutôt le roman social français — de formes nouvelles, de belles œuvres...

*
* *

Entre l'indépendance artistique du romancier et ce que j'appellerai sa préoccupation sociale, je m'empresse assurément de reconnaître que l'équilibre parfait n'est pas encore établi. Il arrivera souvent que la conclusion impliquée dépasse l'œuvre, que les idées qui la conduisent soient exagérément apparentes ou restent effacées à l'excès. On choisira des sujets ou trop vastes, ou trop simples, ou trop rudimentaires, ou trop spéciaux. J'en conviens, mais je répète que ces difficultés ne sont nullement particulières au roman social. Je répète que les mêmes problèmes se sont posés ou se poseraient pour le roman psychologique, pour le roman historique, pour tout roman, en un mot, qui n'est pas exclusivement fantaisiste et romanesque. Chaque fois qu'une œuvre d'imagination emprunte comme matière des séries de faits déjà coordonnés, ayant des rapports définis et stables, la fantaisie de l'artiste s'en trouve en quelque mesure entravée; il y a un équilibre à trouver entre la liberté de création de l'artiste et la nécessité plus ou moins rigoureuse des faits.

Je ne méconnais pas que la difficulté puisse, en

un sens, paraître plus grave quand il s'agit du roman social, puisque, dans cette sphère, s'exerce l'attraction d'une doctrine définie, que cette attraction risque d'engager l'artiste dans des sujets qu'il n'eût pas naturellement choisis, ou de l'entraîner dans des considérations, dans des digressions étrangères au développement logique de son sujet. Je reste pourtant convaincu que toutes ces difficultés se résoudront par le mouvement même des choses. S'il n'est pas purement sentimental et poétique — auquel cas le chef d'œuvre seul est supportable — le roman exprime l'état d'esprit d'un individu donné en face d'une société donnée. Or, il n'est au pouvoir de personne d'empêcher que la société moderne et les individus qui la composent soient, chaque jour davantage, baignés, pénétrés d'idées nouvelles. Ces idées une fois conçues, nous en retrouverons partout l'origine ou la trace, dans tous les événements, dans toutes les vies, sur tous les emplacements et sous tous les aspects du monde. Peu à peu, elles dominent toute notre sensibilité, toute notre connaissance... C'est ainsi que le roman social a dû se développer et croître. Et c'est pourquoi d'ici cinquante ans, il sera peut-être aussi difficile d'écrire un livre qui ne soit pas, sous quelque rapport, un livre social, qu'il l'eût été, au moyen âge, de créer une œuvre d'art qui ne fût pas de l'art chrétien.

Dans une société faite comme la nôtre, ce qui exige un effort, une volonté arrêtée, un parti-pris préalable, ce n'est pas de se mêler à la vie politique

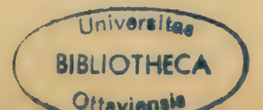
et sociale, c'est de s'en abstraire. Pour rester indifférent et froid devant de si grandes luttes et de si grands objets, devant un mouvement où le meilleur de la vie humaine est intéressé, il faut s'enfermer volontairement dans une esthétique bien close, répéter avec les Parnassiens d'autrefois que l'art exige un esprit nu et un cœur insensible, clore sa maison pour ne pas voir, et, pour ne rien éprouver, s'isoler de tout. Mais l'homme simple, sincère, ouvert aux choses, naturellement abandonné à ses penchants propres et aux idées que l'expérience insinue en lui, comment pourrait-il, en un temps comme celui-ci, rester étranger à ce qui devient l'activité même du monde? La conscience sociale s'est éveillée. De grands sentiments collectifs se sont précisés et ont envahi les consciences individuelles. S'y refuser, s'y soustraire, rejeter cette matière nouvelle, la plus riche qui ait jamais été offerte à l'art, ce serait, pour le romancier, la même absurdité impossible que pour le peintre de fermer les yeux au soleil.

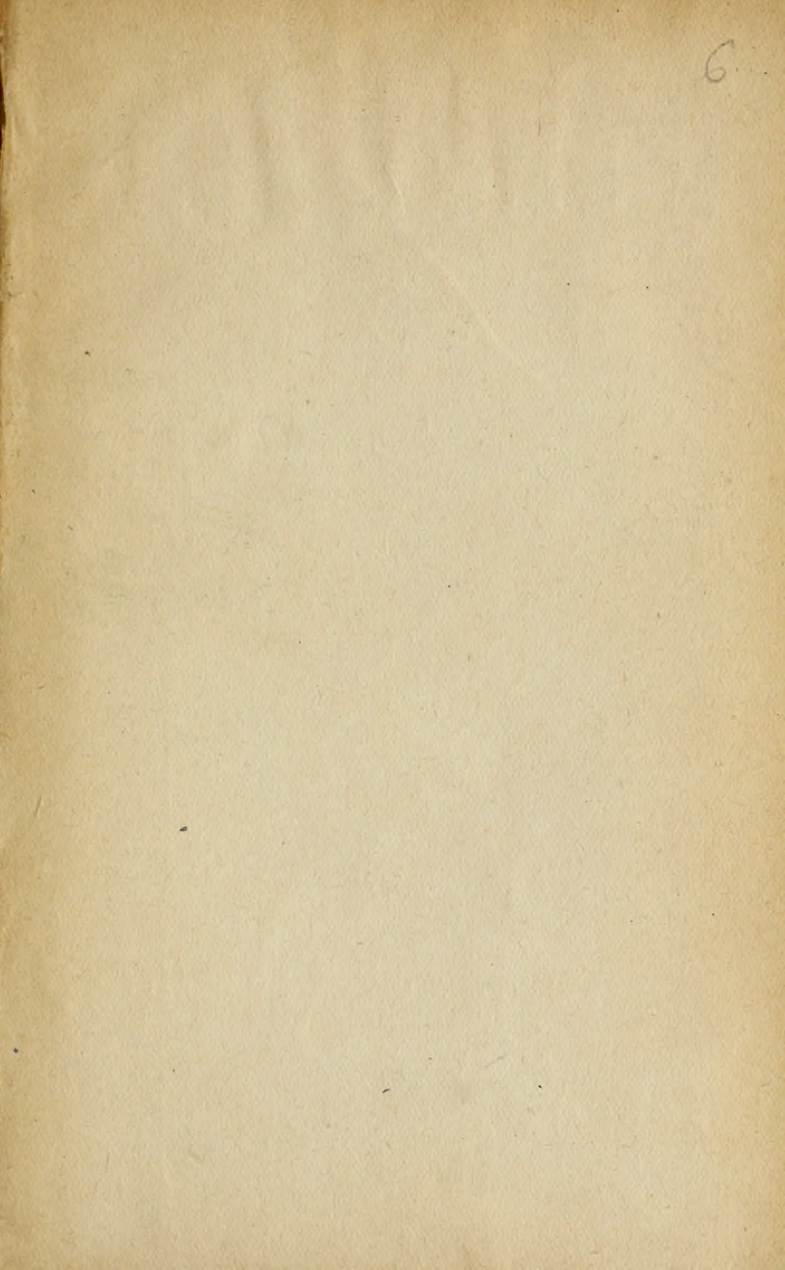
FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

TABLE

Imprimerie Générale de Châtillon-s-Seine. — A. PICHAT.




6


a39003 002321858b

